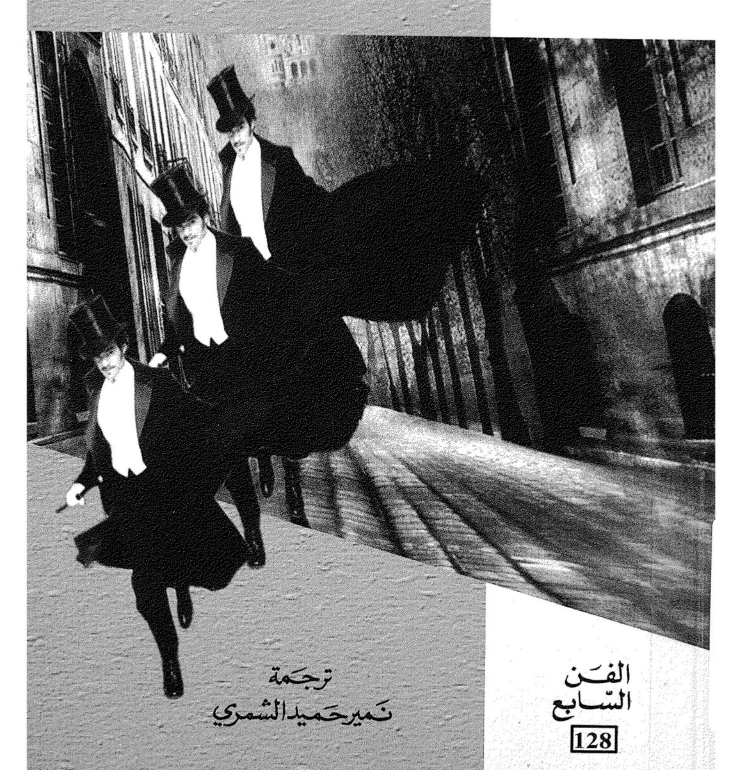
سيد فيلد

ورشة كتابة السّيناريو



ترجمة
نمير حميد الشمري

الفن
السّابع
128

وَرشة كتابَة السّيناريو

سيد فيلد

وَرشة كتابَة السّيناريو

ترجمة
نمير حميد الشمري

منشورات وزارة الثقافة - المؤسسة العامة للسينما
في الجمهورية العربية السورية - دمشق ٢٠٠٧

العنوان الأصلي للكتاب:

Screen writers workshop book

By: Syd fild

Transla ted by:

Namir Hamid Al - Shemeri

الفن السابع ١٢٨

ورشة كتابة السيناريو = Screen Writers Workshop Book / تأليف سيد فيلد ؛ ترجمة نمير حميد الشمري .- دمشق : المؤسسة العامة للسينما ، ٢٠٠٧ .- ٢٠٨ ص ؛ ٢٤ سم. (الفن السابع؛ ١٢٨).

١- ٨٠٨ ف ي ل و ٢- ٧٩١,٤٣ ف ي ل و

٣- العنوان ٤- فيلد ٥- الشمري ٦- السلسلة

مكتبة الأسد

مقدمة المترجم

يعتبر هذا الكتاب مرجعاً لا غنى عنه في كتابة السيناريو عالميا. إنه ببساطة كتاب مشحون بالخبرة العملية والتفكير المشترك في العملية الذهنية والتكتيكية للإبداع. فهو يختصر الكثير لمن لديه خبرة، وخير دليل ومشجع للمبتدئين الذين تراودهم فكرة كتابة سيناريو، بغض النظر عن خلفياتهم الأدبية أو السينمائية. إن الكتابة للسينما هي أمر مكلف وصعب للغاية. وحدها شركات الإنتاج الكبرى التي تقرأ ألاف السيناريوهات سنوياً وتدفع الملايين تعرف مدى أهمية وندرة السيناريو الجيد.

بلغت كتابة السيناريو في الثمانينات والتسعينات أوج تألقها كونها حرفة لها خصوصيتها بل وترتفع إلى مصاف الفنون أيضاً. فأصبحت لها قوانينها الجديدة وطريقتها الفريدة في السرد القصصي المتفرد عن الأدب. الكتب التي الفت في هذه الفترة وبعدها والى الآن كثيرة العدد ومتنوعة. ساهمت جميعها في تكوين سمات وفردا نية هذا الفن. كتاب سد فيلد هو في مقدمه هذا الاهتمام بفن كتابة السيناريو. والأجدر بينها، كونه يحمل خصائص هذا النوع من الكتابة وانفرادها عن غيرها من أنواع الكتابة الأدبية. ونرى أثر هذا الكتاب في التطور الكبير للسينما الأمريكية خاصة والأوربية والعالمية عامة في الثلاثين سنة الأخيرة. ولازال المرشد العملي لكتابة السيناريو مرجعا للكتاب السينمائيين العالميين ومادة تدرس في الكثير من الجامعات وقد ترجم هذا الكتاب إلى أكثر من عشرين لغة.

خبرة سد فيلد في عمله كفاحص نصوص في هوليود أعطته الدراية والنظرة الدقيقة لتقييم النصوص ومعرفة الجيد منها والرديء. ثم الوقوف على أسباب رفض الشركات لمعظم السيناريوهات المقدمة لها وكذلك بيان ميزات ومقومات العمل الناجح. أسلوب سد فيلد في الكتابة سلس للغاية ويعتمد طريقة الورشة السينمائية في التدريس. طريقته في الشرح تعتمد التسلسل المنطقي وتبدأ من بزوغ الفكرة وخلق الشخصيات إلى رسم الخط الدرامي إلى الكتابة النهائية ثم إعادة الكتابة. انه يرشدك في رحلة أنت بدأتها وأنت صاحب القرار فيها. كل ما يوفره لك الكتاب هو كيف يتسنى لك أن تكتب بطريقة سليمة. كيف تسرد قصتك بنظام وترتب مجمل عناصر الموضوع حتى لا تتيه في زحمة أفكارك أو تقع في إحباط الكتابة وتترك العمل. كما يحدث للكثير من الكتاب.

الكتابة عمل شاق. وكتابة سيناريو فيلم أمر مضن لا يرغب به أحد. كاتب السيناريو لا يتمتع بحرية الكتابة الروائية أو متعة كتابة الشعر، على الرغم من مشقتهما. كاتب السيناريو محكوم بالشكل والصورة والوقت وكذلك قوانين الإنتاج والتسويق الصارمة ثم التغيير في النص. ليس هناك سيناريو مقدم إلى شركات الإنتاج إلا ويخضع للحذف والإضافة من محرري النصوص الذين يعملون في شركات الإنتاج. وكل شركة تسير وفق سياستها ورؤيتها وسوقها الخاص بها.

لكن بالطبع يبقى سحر هذه الحرفة في قلوب عشاقها وهي همهم المشترك. هؤلاء الذين تأسرهم الصورة وتأخذهم قصصهم وأخيلتهم بتفصيلاتها المرئية الدقيقة إلى ظلام القاعة وبياض الشاشة الكبيرة.

حين عكفتُ على ترجمة المرشد العملي لكتابة السيناريو كنت شاعراً بالحاجة إلى مصادر تعلمنا كيف نكتب سيناريو بالشكل المطلوب والمطروح عالميا، وكذلك ليكون مرجعا للطلاب والكتاب ومساعدا للمؤلفين والمدرسين والروائيين.. انطلاقاً من حاجة العالم العربي إلى الثقافة السينمائية التي لازالت في حاجة للكثير من الاهتمام والوعي.

أملي أن يكون هذا الكتاب تشجيعاً على الإبداع، والمضي قدماً في الكتابة السينمائية على الطريقة السليمة. وإضافة بسيطة إلى المكتبة السينمائية العربية.

نمير حميد الشمري

ماجستير في السيناريو السينمائي/ معهد دون ليري. دبلن

محرر مجلة السيناريو على النت: www. alscenario. com

- ١ -

من أين يبدأ الكاتب

حيث سنجيب عن سؤال: من أين تكون البداية؟..

من أين يبدأ الكاتب؟..

هل تبدأ حين تجلس وتقول لنفسك سأبدأ بكتابة سيناريو، أين تبدأ؟.. في سيارة تندفع مسرعة في الصحراء؟.. في حلبة سباق حيث الجمهور منفعل؟.. هل تبدأ بالصمت؟.. أم بصوت عال لدقات الساعة؟..

أين يبدأ الكاتب؟..

هذا السؤال يطرق مسامعي بصورة مستمرة في حلقات تعليم السيناريو وفي المحاضرات هنا وفي كل مكان، الكل يخبرني أن لديه فكرة جيدة لكتابة سيناريو، لكنهم لا يعلمون من أين يبدؤونها. هل يجب على هؤلاء أن يكتبوا معالجة أو أن يضعوا الخطوط الرئيسية لها، أو يكتبوا ملاحظات حولها. هل يبدؤون بشخص ما أو مقال في جريدة، أو عنوان. كتابة السيناريو هي عملية متغيرة بشكل دائم، ومتطورة بشكل مستمر. إنها مهنة ترتقي إلى مرتبة الفن. هناك مراحل محددة يعمل فيها الكاتب على تجسيد فكرة ما ومعالجتها دراميا. عملية الخلق هي ذاتها في كل الأنواع الأدبية، لكنها تختلف في الصيغة.

حين تجلس وتقرر كتابة سيناريو فانك تبدأ بعملية قد تمتد لشهور. وربما لسنوات لتنتهي بـ ١٢٠ صفحة مليئة بكلمات ووصف وحوار، في نص يدعى سيناريو.

إن كنت تعلم من أين يبدأ الكاتب سيكون بمقدورك أن تعمل مدخلا يرشدك في جميع المراحل التي تمر بها في كتابة السيناريو. وهذا هو غرض هذا الكتاب بالتحديد.

إذن.. أين يبدأ الكاتب؟..

مع صفحة فارغة؟.. نعم لكن عليك أن تملأ ١٢٠ صفحة فارغة بسيناريو. السيناريو يعرّف انه قصة تسرد بالصور والحوار والوصف وتوضع في سياق بناء درامي.

ماذا لو كانت البداية مع الشخصية؟.. نعم بالتأكيد.. الشخصية القوية والجذابة شيء أساسي في كل سيناريو، الشخصية المجسدة بإبعادها الثلاثة ستدفع القصة إلى الإمام بوضوح ومهارة. قد تبدو هذه بداية قوية ورصينة. لكن ليس منها يبدأ الكاتب. ماذا لو تبدأ السيناريو بحادثة أو تجربة مررت بها أنت؟.. أو حدثت لشخص ما تعرفه، يمكنك بعض الأحيان أن تستخدم تجربة معينة كاستهلال للقصة. لكن وفي كثير من الأحيان ستجد نفسك منحازا ومخالفا لحقيقة التجربة، لأنك تريد أن تثبت لتلك التجربة انك كنت على حق. والأجدر بك أن تطلق الحقيقة لحالها لتعالجها دراميا بشكل فعال. «ماذا ومن فعل ذلك» و«أين حدثت»؟.. غالباً ما توصلك إلى قصة ضعيفة، تحوي القليل من القيمة الدرامية، هذا أن كانت تحوي على أية قيمة درامية.

هل تبدأ مع فكرة؟.. نعم، لكن الفكرة تبقى مجرد فكرة، فعليك أن تعالجها وتوسعها، تلبسها، تجعلها تقول ما تريد أنت أن تقول. أريد أن أكتب قصة عن مدرب خيول في «سباق كنتاكي» هذه ليست كافية، إنك لا تملك معلومات كافية مع مجرد فكرة، فعليك أن تعالجها درامياً.

ماذا لو استعّنا بمكان أو موقع ثم نبدأ من هناك؟.. نعم، باستطاعتك أن تفعل ذلك، أن تبدأ بمكان أو موقع معين، لكن يبقى ذلك غير كافيا، فعليك أن تخلق شخصية وموقفاً لتبني قصة مع حبكة؟.. حبكة عن ماذا، الحبكة هي ماذا يحدث، وأنت منذ جلست أمام الورقة الفارغة كان ذلك أبعد ما يكون عنك. لاتفكر بالحبكة الآن، سنتناولها حين يأتي دورها، كما سنتناول كل شيء أولا بأول.

ماذا لو بدأت ببحث؟.. ماذا ستبحث؟.. يجب أن يكون لديك موضوع للبحث. وهذه هي نقطة البداية، الموضوع.

أين يبدأ الكاتب؟..

مع موضوع وبناء.

قبل أن تبدأ بالتحضير لكتابة السيناريو يجب أن يكون لديك موضوع وفعل وشخصية. الموضوع يمكن أن يكون ببساطة زائراً من الفضاء الخارجي أضاع سفينته الفضائية وعثر عليه بعض الأطفال وصادقوه ثم ساعدوه على الهرب «اي- تي» أو يمكن أن يكون الموضوع لبطل العالم للوزن الثقيل يفقد حزام البطولة ثم يسترجعه ثانية «روكي ٣». أو يمكن أن يكون الموضوع لعالم أثار يسترجع وثيقة مهمة كانت مفقودة لقرون عديدة «قراصنة التابوت المفقود».

في ورشتي لكتابة السيناريو. الشيء الأول الذي أطلبه من الجميع هو أن يخبروني عن ماذا تدور قصصهم، فاستمع إلى أجوبة كهذه: «أنا اكتب عن الخيّر والشرير» إنها احد الأمور التي تشغلني أو «أنا اكتب عن ثلاثة أجيال لعائلة ايرلندية في شيكاغو إبان المؤتمر الديمقراطي في ١٩٦٨»، أو «اكتب عن مجموعة من الناس يبنون لهم مدرسة بعد أن أغلقت مدرسة الحي الذي يسكنون فيه». لم يكن احد من هؤلاء والمؤمل أن يكونوا كتّاب سيناريو يملك أدنى فكرة حول ما سيكتبون. كنت ألح عليهم دوما أن يكونوا أكثر دقة. ثم بعد أسبوع أو أسبوعين يبدأ هؤلاء بالتركيز على الشخصية الرئيسية والفعل. قبل البدء بكتابة السيناريو عليك معرفة الموضوع جيدا. هذا هو غرض السيناريو بالتحديد، شخصية تنجز خطا معينا دراماً أو كوميدياً.

كتابة السيناريو عملية تسير خطوة فخطوة، كل خطوة تأتي في وقتها، أولا عليك أن تجد الموضوع ثم تبني الفكرة بعدها اعمل سيرة الشخصية، ثم اعمل أي بحث تحتاجه، بعدها ابدأ ببناء الفصل الأول على كروت ٣×٥ بعدها اكتب السيناريو. يوما بعد يوم، الفصل الأول ثم الثاني ثم الثالث وحين تنتهي من المسودة الأولى لكل صفحة أعد النظر بها بشكل أولي بسيط، قم ببعض التغييرات للتقليل من طول الصفحة. ثم اصقلها بشكل جيد لتستطيع أن تريها إلى من يرغب قراءتها. عليك أن تكون واضحا في كل خطوة تخطوها وتعلم إلى أين أنت ذاهب وماذا أنت فاعل. فمن السهل عليك أن تتيه في الكلمات والأفعال في خضم تطور السيناريو.

عن ماذا تتحدث قصتك؟.. عرّفها، وضّحها. هل تكتب قصة حب بحركة مثيرة ومغامرات أم تكتب قصة مغامرات وحركة مع قصة حب مثيرة.

إذا كنت لا تعلم فمن ذا الذي يعلم؟..

من هي الشخصية الرئيسية؟.. ماهو فعل الشخصية؟.. ما الذي يجري؟..

فيلم «بريكر مورانت» مأخوذ من مسرحية للكاتب كينيث روس اقتبسها الكاتب والمخرج الاسترالي بروس بيرسفورد عن قصة ضابط استرالي قدم إلى المحكمة في «١٩٠٠» بعد أن اعتقل في حرب البوير[١]، لمحاربته العدو بأسلوب مناف "للتحضّر والأرثوذوكسية" وهو ما يصطلح عليه "حرب الشوارع" أدين واعتقل لأسباب سياسية، كان البيدق على رقعة شطرنج السياسة العالمية. حارب بخطط عسكرية بوصاية غير معلنة من مرؤوسيه لا دخل لها بما فعل أو كيف فعل.

هذا هو موضوع الفيلم. في الحقيقة إن الجيش الإنكليزي أراد أن يوضّح للعالم بأنه لم يقترف مثل تلك الأعمال الغير مبررة حضاريا أو أرثوذوكسيا، الحروب يجب أن تفبرك ويقدم لها كبش فداء، لذلك اختاروا ثلاثة جنود استراليين، وكان على أحدهم أن يقع. انظر إلى واقعة جزر الفوكلاند حيث كان مقام الحكومة المتورط أكثر أهمية من الجزر نفسها.

«ممر إلى النصر» الفيلم الوحيد لستانلي كوبرك المعادي للحرب. إنه ببساطة نفس موضوع فيلم بريكر مورانت. إنها قصة ثلاثة أشخاص اعتقلوا واقتيدوا للمحاكمة لتركهم البريد تحت نيران العدو خلال الحرب العالمية الأولى.

---

(١) نسبة إلى البويريين وهم بعض من سكان جنوب أفريقيا من أصل هولندي.

ما هو موضوعك للسيناريو؟.. اختزل فكرتك في شخصية وفعل، في ثلاث جمل أو أربع، لا أكثر. تذّكر، أن لا شان لهذا بالسيناريو أو بمدى دقة القصة، إنها ببساطة الدليل الذي سيقودك خلال مسيرة الكتابة.

يجب عليك أن تعرف ماذا تكتب. مثال جيد حصل مع تلميذة لي، روائية ومحررة لأحد أكبر دور النشر، لم تكتب سيناريو سينمائياً في حياتها قط وكانت مرتبكة وخائفة.

فكرتها الأصلية هي أن تكتب قصة عن امرأة في بداية شيخوختها تتمتع بالنشاط لكنها تعاني من إصابة خطيرة راجعت المستشفيات لكنها لم تستجب للعلاج، أصابتها كآبة حادة وخضعت للعلاج بالصدمة الكهربائية بواسطة دكتور متحمس فوق العادة. تلميذتي تمتلك الكثير من الاهتمام بهذه القصة. لكن هل كانت القصة مرئية بشكل كافٍ؟.. هل تبقى الشخصية الرئيسية على الفراش في المستشفى في الفصل الثاني بأكمله؟.. هل كانت هذه الشخصية سلبية؟.. هل يتواصل التشويق خلال تلك المشاهد المحدودة من الإثارة البصرية؟.. كلها أسئلة مشروعة واهتمامات أساسية. بحاجة إلى أجوبة إبداعية.

بدأنا نناقشها ونناقش إمكانية توسعتها باستخدام العناصر البصرية التي وجدناها في داخل المستشفى كفحص القلب والأشعة «يذكرنا ذلك بسياق اجرءات فحص الدماغ في فيلم التعويذة»، الوصول إلى صالة الطوارئ، نشاط الممرضات في الردهة والإحساس بالأمان. بدأت تلميذتي بعدها بترتيب المادة ثم عملت بحثا، بدأت ببناء الفصل الأول واستعانت بهذه التفاصيل لتوسع الحدث. فهي كروائية تعودت البحث عن فكرة ثم

لتجد قصتها وشخوصها خلال الكتابة. فالقصة هي التي تقودها إلى حيث تريد. هناك الكثير من الروائيين يعملون بهذه الطريقة، لكن ليس كاتب السيناريو. السيناريو يتّبع خط فعل مستند، سردياً ومحكماً. خطاً من التطور. السيناريو يندفع إلى الأمام دائما باتجاه الحل. عليك أن تبقي على المسار في كل خطوة على الطريق، كل مشهد، كل جزء، يجب أن يأخذك إلى مكان ما. ويدفعك إلى الأمام كي تتطور القصة. فمن السهل جدا أن تضيع في متاهة الكتابة اليومية.

كتابة السيناريو تشبه تسلق الجبال، فحين تتسلق فان كل ما تراه هو الصخرة التي تحتك والصخرة التي فوقك، ليس بمقدورك رؤية من أين أتيت أو إلى أين أنت ذاهب. سترى هذا المبدأ يحمل الكثير من الحقيقة حين تكتب سيناريو. كل ما تستطيع رؤيته هي الصفحة التي تكتب بها الآن والصفحة التي كتبتها، ليس بمقدورك أن ترى ابعد من ذالك.

بعد أن هيأت تلميذتي لمادتها. بدأت بكتابة شخصيتها الرئيسية، امرأة كبيرة في السن، نشيطة ومحبوبة.

لكن حين دخلت المستشفى في نهاية الفصل الأول، تغيرت نغمة القصة. فهي الآن ملازمة لفراشها في المستشفى، غائبة عن الوعي لبضع صفحات من السيناريو. بدأت تلميذتي بكتابة مشاهد مع الأطباء والممرضات بعدها جلبت ابنة الشخصية الرئيسية، امرأة إدارية لديها مشكلة في التعامل مع رجل بمسؤولية طبيب. في الفصل الثاني بدأت الابنة تظهر كشخصية مسيطرة. كي تنجز تلميذتي ذلك. يتوجب عليها الآن أن تحوّل خط القصة. لأن القصة ألآن هي عن ابنة مسئولة عن صحة والدتها ومداراتها بشكل جيد.

مسودة الكلمات- على الورق والتي هي المسودة الأولى للسيناريو، بدت وكأنها تسير بشكل جيد، القصة كانت متحركة ودرامية. إنها الآن مقتصرة على فكرة «تصريح الموافقة» وهي مقدمة منطقية مثيرة للاهتمام في العلاج الطبي: الابنة وضعت في موقف لتختار لوالدتها بين العلاج بالصدمة الكهربائية أو العلاج بالأدوية لإخراج والدتها من حالة الكآبة الحادة. كل حالة علاج لها تأثيرات جانبية خطيرة، وقرار الابنة كان في نهاية الفصل الثاني بأن لا تفعل شيء، فقط تصبر لترى ماذا سيحدث، لا صدمة كهر بائية ولا أدوية، لاشيء لترى إن كانت والدتها ستستجيب مع الوقت. بصبر وإدراك.

المشكلة الوحيدة مع المسودة الأولى، هي وجود قصتين منفصلتين. قصة من كانت؟.. هل كانت قصة الأم أم الابنة؟.. تلميذتي لم تعرف الجواب. لذا أعطت المسودة الأولى إلى صديقة مقربة لها تعمل في وكالة في هوليود والتي قالت لها بأن السيناريو يحتاج لبعض الجهد وأعجبت به ثم سلمته إلى احد العاملين معها في المكتب، وحين قرأه قال بأن السيناريو: «بطيء، فاتر وممل ويجب أن يحوي على مزيد من الفعل. لنراها تخضع للعلاج بالصدمة الكهربائية، وكذلك تغير من المقدمة وتجعلها أكثر حيوية».

جاءت لي تلميذتي وقد إصابتها نوبة من الاضطراب. لا تعرف ماذا تفعل. كانت تتحدث باستمرار عن المزيد من الحيوية والاستهلال السينمائي فقلت لها، ليست هذه هي المشكلة. كان عليها أن تعرف ما هي القصة التي كانت تكتبها معالجة أم من إصابة أم قصة ابنة تخاف من سيطرة الرجل وخائفة من إعطاء تصريح موافقة.

كانت تسألني باستمرار ماذا افعل؟.. وباستمرار أقول لها بأن تأخذ قرار مبدع بشان طبيعة القصة التي تكتبها. قبل البدء بكتابة أي شيء يجب عليها إعادة التفكير في الفكرة من البداية كي تركز على اتجاه القصة.

اقترحت عليها أن ترتب القصة بعلاقة بين الأم والابنة توضع في مقابل الخط الدرامي لإصابة الأم والحاجة إلى إعطاء «تصريح الموافقة» وإظهار كم كان هذا داعيا لان يجمعهم بالحب والتفاهم.

إنها لم تكن القصة التي تريد أن تكتبها تلميذتي. حسنا. لكن عليها أن تحدد الآن قصة من هي. لكنها لم تفعل. ضاعت في شك واضطراب، وأخيرا وضعت القصة على الرف. وهذا ما يمكن أن يحدث لأي أحد.

ما هو موضوعك للسيناريو الذي تكتبه، عن ماذا تتحدث قصتك، بلغة الفعل والشخصية؟.. اكتب ذلك في جمل محددة، كمثال: «قصتي عن محامٍ لا مبال يلتقي بامرأة متزوجة، فيقع في حبها، ثم يقتل زوجها كي يعيش معها، لكنه تورط في جريمة القتل وانتهى به الأمر إلى السجن بينما تذهب هي بثروة زوجها لتعيش في جنة استوائية». هذا هو موضوع فيلم «حرارة الجسد» body heat أو قصتي عن رجل أعمال أمريكي «الشخصية الرئيسية» يذهب إلى إحدى دول أمريكا اللاتينية كي يعلم ما الذي جرى لابنه خلال انقلاب عسكري هناك، ثم ليكتشف بأن ابنه قد قتل «فعل» هذا هو موضوع فيلم المفقود Missing. أو قصتي عن سارق محترف ينتمي لمنظمة إجرامية ويكسب أموالاً بالخيانة ثم ينتهي به الأمر بأن يقتل الجميع ويسترجع ما كان له فقط. هذا هو موضوع فيلم سارق Thief.

عن ماذا تكتب؟.. وضّح ذلك واكتبه؛ من الممكن أن يأخذ منك عدة صفحات في البداية. اختصر تلك الصفحات إلى بضع جمل. وركز على

الموضوع والفعل والشخصية. من الممكن أن تأخذ منك عدة أيام من التفكير قبل أن تكون قادرا حتى على عزل الأجزاء الرئيسية للقصة. لا تقلقِ بشأن الوقت الذي ستستغرق لإنجازها. افعل ذلك فقط.

الموضوع هو دليلك في بناء الفعل والشخصية في خط قصصي درامي.

من أين يبدأ الكاتب؟..

من موضوع وبناء

وهذا يقودنا إلى البناء.

التمرين

اكتب فكرتك في ثلاث جمل وفقا للفعل والشخصية، يجب أن لا يتسبب عزل الشخصية الرئيسية في أي مشكلة، قد يكون التعريف بخط الفعل أكثر صعوبة، يمكن أن يؤدي إلى فك ارتباط خط السرد في القصة في حالة الفعل.

لا تكن دقيقا جدا: ابتعد عن التفاصيل، عمم بقدر ما تستطيع، يمكن أن تكتب ثلاث أو أربع صفحات لتعّرف الفعل وتستبين ما هي القصة التي تسردها. ألآن اختصر القصة في عدة فقرات ثم اختصرها بعدة جمل. احكها بصوت عالٍ، اقرأها بصوت عال. رتبها بشكل أفضل، افعل ذلك إلى أن توضّح الموضوع بشكل متكامل وتصبح قادرا على أن تعبر عنها بوضوح ودقة في ثلاث أو أربع جمل.

هذه هي الخطوة الأولى في كتابة السيناريو.

- ٢ -

البناء

حيث سنكشف عن علاقة البناء بالسيناريو

البناء هو العنصر الأكثر أهمية في السيناريو. انه القوة التي تحمل الكل. انه الهيكل والأساس والعماد. بدون بناء ليس هناك قصة، وبدون قصة ليس هناك سيناريو.

البناء الجيد في السيناريو كمثل مكعب الثلج والماء، مكعب الثلج له بناء كريستالي محدد، معزول ومختلف عن الماء، لكن حين يذوب مكعب الثلج لا يصبح مميزاً بالهيئة التي كان عليها في الأول، انه هو لكن بصيغة مختلفة. البناء يجب أن يكون متمما لقصتك، مرتبط بها بصورة قوية، تصعب عليك رؤيته. إن جميع الأفلام الجيدة تحمل في داخلها بناء رصين.

ما هو البناء؟.. أنا أسأل هذا السؤال في حلقتي الدراسية لأني أعتقد بأن الفهم والمعرفة الشاملة للبناء يعتبر أمرا حيويا في كتابة السيناريو. لم أجد لحد الآن في الكثير من الكتّاب الأمريكان والأوروبيين المتمرسين والمبتدئين من يملك الفهم الفكري للبناء. لكنهم يفهمونه بالحدس، يشيرون إليه في عموميات غامضة وتجريد ضبابي. يتحدثون عن «لغز البناء» ويحاولون أن يصفوه كالشمس في يوم غائم.

السيناريو بدون بناء لا يملك خطا دراميا. انه تائه يبحث عن نفسه، بليد وممل، وبالنتيجة لا ينفع لأنه لا يملك اتجاهاً أو خطاً متصاعداً.

البناء الجيد يحمل دائما خطا قويا للفعل الدرامي. انه يذهب لمكان ما، يتحرك إلى الأمام خطوة فخطوة باتجاه الحل. إذا كنت ترغب في الخروج في رحلة فانك لا تجلس في الطائرة أو القطار لتحدد بعدها إلى أين ستذهب، هل تفعل ذلك؟..

يجب عليك أن تذهب إلى مكان ما، تحدد المسافة. تبدأ هنا وتنتهي هناك.

هذا ما يعنيه البناء. انه العدة التي تجعلك تشكل وتحدد السيناريو إلى أعلى مراتب القيمة الدرامية. البناء يحمل الكل سوية؛ الفعل والشخصية والحبكة والأحداث والوقائع، التي من مجملها تؤلف السيناريو.

أشار العالم الفيزيائي ريتشارد فينمان الحائز على جائزة نوبل إن قوانين الطبيعة بسيطة جدا ومن الصعب رؤيتها، لكي نراها يجب أن نعلو فوق حدودنا الطبيعية التعقيدية والمعرفية. كمثال، البشرية كانت تلاحظ ظاهرة طبيعية لقرون عديدة، إلى أن أدرك نيوتن ذلك. «لكل فعل رد فعل مساوٍ بالقوة معاكس بالاتجاه».

ماذا يمكن أن يكون أبسط من هذا؟..

هكذا البناء انه بسيط جدا كمكعب الثلج والماء، أو كالنار وحرارتها.

إن سئلت بأن تعرّف البناء فماذا ستقول؟.. كيف ستصفه؟.. ماذا يعمل؟.. ما هو البناء؟..

لتعريف البناء نقول بأنه «شيء مبني او مشيد كبناية أو سد». ترتيب أو تداخل الأجزاء ككل واحد. كل شيء يوضع مع بعض بنظام. ترتيب الأجـزاء

والعناصر. يمكن أن يعرّف أيضا على انه نظام معقد مأخوذ من وجهة النظـر الكلية أكثر من أي جزء معزول بحاله. كل شيء مؤلف مـن أجـزاء مرتبـة بطريقة معينة. أو تنظيم الأجزاء الأساسية للعمل الأدبي أو الفني.

إن أصل كلمة بناء تعني «أن تجمع أجزاء مع بعضها البعض» البناء هو العلاقة بين الأجزاء والكل.

الأجزاء والكل يمكن أن تكون أوضح في لعبة الشطرنج. إذا كنت ترغب في أن تلعب الشطرنج فانك تحتاج إلى أربعة عناصر، رقعة الشطرنج وأدوات اللعبة ولاعبين وكذلك موافقة على قوانين اللعبة. إذا لم تكن هناك قوانين فليست هناك لعبة. الأجزاء والكل. هذا ما يعنيه البناء. العلاقة بين الأجزاء والكل.

حين تجمّع جهاز الصوت فانك تجمّع مكونات معينة مثل مكبّر صوت، مزولة، سماعات، قرص الحاكي، حامل الشريط، الشريط وهكذا. وحين توصلها مع بعض تبني جهاز تسجيل صوتي، ما مدى جودته أو رداءته «ككل» يعتمد ذلك على نوعية المكونات «الأجزاء».

في نفس الوقت يقال إن الكل لا يمثل شيئاً سوى حاصل جمع الأجزاء لا أكثر. الفيزياء الحديثة تحدّت هذا الافتراض في نظرية الأنظمة العامة، تلك النظرية التي تقّر بأن «الكل هو أعظم من مجموع أجزائه».

نحن نرى ذلك دائما في أحداث الرياضة. ففي دوري الكرة عام ١٩٨١. خسر فريق لوس أنجلس دوجرز

مباراته الأولى والثانية ثم فاز بعدها بأربع مباريات بصورة متتالية. فريق دوجرز تجاوز مستوى القابلية الفردية وخلق جهد فريق كان أكبر من مجموع القدرات الفردية، في بطولة كأس العالم في كرة القدم يقال إن الفريق

«يلعب بمستوى المنافسة». فريق يلعب بشكل متباين من أسبوع إلى أسبوع آخر، لكن عندما تضيف له عنصر العاطفة فيمكن أن يحدث الكثير، يمكن للفريق حينها أن يتجاوز مستوى قدراته.

الجمال العظيم هو أكثر من كونه مجرد سمات خارجية، الكل أعظم من مجموع أجزائه. هناك قصة هندية قديمة حول الفيل والعميان الثلاثة توضح ذلك جيدا. ثلاثة رجال عميان طلب منهم أن يصفوا الفيل، فتحسس أحدهم الخرطوم الضخم وقال إن الفيل مدّور، ضيق ومرن كالأفعى، الثاني تحسس الجزء الوسطي للفيل وقال إن الفيل كالحائط، أما الثالث فمسك الذيل ووصف الفيل بأنه كوصلة حبل.

من هو الصحيح فيهم؟.. الفيل أعظم من كل أجزائه، هذه هي نظرية الأنظمة العامة.

ما الذي يهمنا في كل ذلك في كتابة السيناريو؟.. كل شيء. السيناريو هو بناء، كما يقول وليم غولدمان، البناء هو العمود الفقري للقصة. عندما تجلس لتكتب سيناريو يجب أن تستحضر القصة ككل. القصة تتألف من أجزاء، شخصيات وحبكة وفعل وحوار ومشاهد وسياق وأحداث، أنت ككاتب يجب أن تصمم هذه «الأجزاء» إلى «كل»، إلى شكل معرّف وصيغة متكاملة من بداية ووسط ونهاية.

الكل هو العلاقة بين الأجزاء. إذن ما هي العلاقة بين البناء والسيناريو؟.. وما هو السيناريو؟..

السيناريو هو قصة تسرد بالصور والحوادث والوصف ضمن شكل البناء الدرامي.

السيناريو قصة تسرد بالصور: السيناريو يتعامل مع الصور المرئية، مع تفاصيل خارجية. مع شخص يعبر شارع مزدحم، سيارة تدخل طريقاً فرعياً، باب مصعد يفتح، امرأة تشق طريقها وسط الزحام. في السيناريو تسرد القصة بالصور.

الرواية تختلف عن ذلك، الرواية عادة تتعامل مع الباطن، مع الحياة الشخصية لشخص ما، فالأحاسيس الشخصية والعواطف والأفكار والذكريات تأخذ حيّزاً في للفعل الدرامي. الرواية عادة تأخذ مكاناً داخل رأس الشخصية. افتح أي رواية بصورة عشوائية واقرأ فصلاً أو اثنين وستعرف ماذا أقصد.

المسرحية تختلف كذلك، المسرحية تسرد بالحوار، بكلمات على منصة، الفعل ينجز في «لغة» الفعل الدرامي. الشخصيات تتحدث عن نفسها أو عن شخصيات أخرى أو عن ذكريات أو حوادث في حياة الشخصية، المسرحية تسرد بالكلمات، عقول تتكلم.

جان لوك غودار يقول إن الفيلم ينمو في لغة مرئية ويجب أن نتعلم قراءة الصور.

مررت بتجربة سأذكرها هنا لأوضح هذا المبدأ، أخذت عطلة من الورشة الأوربية للسيناريو في بلجيكا وذهبت إلى فينيسيا وزرت المتحف الأكاديمي الذي يحتوي على قطع غاية في الروعة للرسم الفينيسي القديم ففي القرون الوسطى حيث كان الرهبان ينسخون الكتاب المقدس في الكنائس، كانوا يكبرّون ويطيلون من حجم الحرف الأول من الفقرة. هناك أجراء مشابه يتّبع اليوم، حيث يكتب الحرف الأول من الفصل بشكل كبير. لم يمض وقت طويل حتى أظهر الرهبان بمخطوطاتهم مشاهد من الكتاب المقدس، ثم بعد

ذلك بفترة وجيزة بد أو يصممون جدرانهم بالصور التوضيحية الشبيهة برسوم الجدران في روما توضع بعدها تلك «الرسومات/ المشاهد» على ألواح خشبية تسند إلى الحائط، ذلك ما فتح الطريق للرسم على القماش الذي علّق بعد ذلك على الجدران. المتحف الأكاديمي يظهر مقتنيات رائعة لهذا الرسم الإيطالي القديم، الذي كان مهتما منذ البداية بموضوعة الدين.

حينما كنت أتنقل مندهشا في أروقة المتحف، صدمت حين شاهدت لوحة تتألف من اثني عشر لوحاً خشبياً، تشرح بالصور حياة السيد المسيح، لوح يصّور ميلاده وآخر يصّوره يخطب من على مرتفع، لوح آخر يصور العشاء الأخير، والصلب، وهكذا إلى باقي اللوحات المصّورة. شيء ما في تلك اللوحات اجتذبني وأثار اهتمامي لا أعلم لماذا بالتحديد. كنت أحدق فيها لوقت طويل، أفكر مليا، أتحرك عنها جانبا لأجد نفسي أعود لها مرة أخرى. شيء مثير وغامض في نفس الوقت.

ما الذي يجعل تلك اللوحة تختلف عن باقي اللوحات؟.. حتى جاءت الإجابة بصورة تلقائية وسريعة. أنها لم تكن لوحة واحدة، بل كانت سلسلة من اثنتا عشر لوحة بإطار واحد، لتحكي قصة السيد المسيح من الميلاد إلى الوفاة. أنها كانت قصة تروى بالصور.

أدهشني هذا التناغم بين القصة والصورة في كل لوح، إنها نفس العلاقة المرئية بين القصة والشخصية في السيناريو. وهي ذات العلاقة بين مكعب الثلج والماء.

كنت أحدق في اللوح لوقت طويل. فجأة، رأيت ذلك التواصل بين الرسم والفيلم. كانت لحظات درامية مذهلة. كل شيء خلق بعلاقة بشيء آخر، وأتذكر

هنا ما قاله لي جان رينوار أعظم مخرج فرنسي بأن: التعلّم هو أن تكون قادرا على أن ترى العلاقة بين الأشياء. ثم فجأة فهمت ما الذي كان يعنيه.

بالحوار والوصف: السيناريو هو قصة تحكى بالكلمة والصورة. الشخصيات تنقل حقائق ومعلومات معينة إلى القارئ أو المشاهد؛ الحوار يعبّر عن الفعل، وأحيانا يكون هو الفعل، انه يحرك القصة إلى الأمام دائما.

عندما تكتب مشهداً أو سياقاً، انك تصف ما تقوله أو تفعله الشخصية – الأحداث والوقائع هي التي تسرد القصة. عندما تكتب سيناريو، فانك تقوم بوصف ما الذي يجري. وهذا يفسر لماذا يكتب السيناريو في «الزمن الحاضر». القارئ يرى ما تراه الكاميرا، وصف لفعل يأخذ مكاناً.

ضمن محتوى البناء الدرامي. السيناريو له بناء محدد، بداية ووسط ونهاية، حتى لو كان السرد فيه استرجاعيا كمثل فيلم «انّي هول». القصة تبدأ هنا وتنتهي هناك، تتحرك من نقطة «ألف» إلى نقطة «ياء».

البناء هو الشكل لأنه «يحمل» كل شيء سوية، الشكل تذكّر وللتوضيح مثل كوب القهوة الفارغ، فلو تأخذ كوباً فارغاً وتنظر ما بداخله سترى فضاء يحمل محتوى – قهوة- شاي- حليب- ماء- عصير أو أي شيء آخر في مكان. الشكل يحمل المحتوى دائما في مكان. بنفس الطريقة التي يحمل بها البناء القصة في مكان.

والبناء الدرامي يعّرف بـــ «خط ترتيب الأحداث والوقائع التي تقود إلى الحل الدرامي».

لماذا البناء بهذه الأهمية؟.. لأنه الأداة التي تساعدك في بناء القصة في صيغة درامية. انه نقطة البداية في عملية الكتابة.

التمرين

هذا كتاب عملي. يعطيك الفرصة لتنمي قدراتك في كتابة السيناريو. ولأجل أن تعمل ذلك فانه من الضروري لك أن تقيّم مواهبك ونقاط ضعفك ككاتب سيناريو. هذا التمرين هو ابتكار شخصي.

خذ ورقة وحاول أن تشرح فيها وتقيّم ببضع فقرات مهاراتك في كتابة السيناريو، كيف ستعبر عن نقاط القوة فيك؟.. ونقاط الضعف؟.. إذا كنت لم تكتب شيئاً من قبل، لماذا تعتقد انه بامكانك أن تكتب سيناريو؟.. حاول أن تكون صادقا مع نفسك. ماذا تريد أن تطور؟.. هل تريد أن تكتب حوارات أفضل؟.. أو تخلق شخصيات أعمق بأبعادها؟.. هل تحتاج الى إدراك وفهم أعمق للبناء؟.. للحبكة؟.. ماذا تنوي أن تطور؟.. اكتب ذلك واذكر كل ما تملكه من أفكار ومشاعر عن قدراتك ككاتب سيناريو. لا تنشغل بقواعد اللغة أو الأخطاء الإملائية أو الترقيم. لا أحد سيرى ما كتبت سواك. لذلك عليك أن تكون أمينا قدر استطاعتك بماهية القدرات التي تريد أن تطورها. افعل ذلك، ثم اطرحه الورقة جانبا وانسَ الأمر.

هذا الكتاب عملي واختباري. كلما تضع أكثر كلما تأخذ أكثر.

- ٣ -

المخطط

حيث سنعيد تعريف المخطط:

المخطط هو بناء درامي، إنه الأداة، والمرشد والخارطة في مسيرة كتابة السيناريو. المخطط كما عرّفناه سابقا في كتاب «السيناريو»، هو نموذج أو مثال أو نسق فكري.

كلما أزداد تعلما بالمخطط ووظائفه في كتابة السيناريو، كلما تزداد دهشتي بأهميته الفعلية. تعود الأنظمة في العلوم إلى كونها مفتوحة أو مغلقة.

النظام المغلق كالصخرة فهي لا تتبنى شيئاً من محيطها وبالمقابل لا تعطي شيئاً لمحيطها، ليس هناك تبادل بين الصخرة وما حولها. أما النظام المفتوح فهو يشبه المدينة: كونها تتفاعل مع المحيط ويوجد تبادل بينهما، فالمدينة تعتمد على المناطق المحيطة بها في تحصيل الغذاء والمواد الخام. وبالمقابل هناك الناس الذين يعيشون في تلك المناطق المحيطة الذين يعتمدون على المدينة في التجارة والخدمات الأخرى. هناك أخذ وعطاء، تبادل بين المدينة وما يحيطها.

السيناريو نظام مفتوح. أنت تقرر ماذا ستكتب. «بيل» يترك شقة كريس ويتمشى طويلا في طرقات المدينة. لكن ليس بالضرورة أن تسير

الأمور هكذا. فمن الممكن أن «يقول لك» بيل انه لا يرغب بالسير طويلا في طرقات المدينة بل يرغب بسماع الموسيقى، أو ربما يود أن يلتقي بشخص ما. عندما يحدث لك ذلك فالأفضل لك أن تصغي لما تريده الشخصية.

كتابة السيناريو مغامرة لا يسعك أبدا أن تجزم بنهايتها، إنها نظام مفتوح. التدريس نظام مفتوح كذلك، المدرس يحضّر المادة للطلاب: الطلاب يستمعون ويسألون، يشكون، ويناقشون، ثم بالنهاية يستوعبون المادة، مما يودي بالمادة الأساسية لأن تتطور وتتوسع إلى مادة جديدة. هذا بالضبط ما حدث للمخطط حين صدر كتاب «السيناريو» وطبع لأول مرة. «انظر إلى فصل ١١ المخطط الجديد».

كلما أشرح المخطط بالتفصيل في هذا الكتاب، كلما ازداد تعلما بأهميته وقيمته وفعاليته في عملية كتابة السيناريو. المخطط هو مثال ونموذج ونسق فكري.

المخطط في الطاولة مثلا، هو لوح علوي مع أربعة أرجل. ضمن هذا المخطط يمكن أن تعمل طاولة صغيرة أو كبيرة. قصيرة أو طويلة، أو أن تعمل طاولة مستديرة أو مستطيلة، مكعبة، مثمنة، خشبية، حديدية، زجاجية.. الخ. ويبقى النموذج بالحقيقة هو «لوح مع أربعة أرجل».

أو مثلا، إذا كنت تبني بيتا جديدا أو تعيد تصميم بيت قديم. فانك تستعين بمعماري أو مصمم ليرسم المخطط، والخطة التمهيدية وكذلك خطة العمل. إن لم تكن متدربا لقراءة تلك المخططات، ستعاني من تصوّر ما سيبدو عليه البيت في النهاية. فتلك الخطوط التي على الورقة هي ليست جدراناً وسقوفاً حقيقية. نحن بحاجة إلى أن نرى قبل أن نتخذ أي قرار جمالي.

النموذج يُبنى كي يعَّد. لا يهم إن كان بيتاً أو بناية، مسبحاً أو ملعب تنس، سيارة أو باصاً أو قارباً، فنحن بحاجة إلى أن «نراه»، نحتاج إلى نموذج. حين اكتشف العلماء لغز الذرة، بنوا له نموذج كي يبينوا شكل الذرة، كيف تبدو: النوييات مع البروتونات والنيوترونات محاطة بحلقات الكترونية. حين استقبل العلماء في مختبر القوة النفاثة بيانات مكوك الفضاء فوياجر التي تشير إلى وجود عوالم اخرى. أخذوا النتائج المحسوبة وشيدوا نموذجا للمريخ وجوبيتر والمشتري ليعرفوا كيف تبدو تلك المجرات، عندها يستطيعون أن يضعوا النظريات المتعلقة بطبيعة القوانين العاملة هناك.

المخطط هو النموذج والمثال والنسق الفكري لما سيبدو عليه السيناريو. إنه الكل، الذي يحتوي الأجزاء:

البداية	الوسط	النهاية
الفصل١ ⊗	الفصل٢ ⊗	الفصل٣
التهيئة ص. ١-٣٠ موضع الحبكة١ ص. ٢٥-٢٧	المجابهة ص. ٣٠-٩٠ موضع الحبكة١١ ص. ٨٥-٩٠	الحل ص. ٩٠- ١٢٠

نحن نعلم أن السيناريو هو قصة تسرد بالصور والحوار والوصف، وتوضع في شكل بناء درامي، لكن ما هي القصة؟.. وبماذا تشترك جميع القصص؟..

البداية والوسط والنهاية. البداية تشير إلى الفصل الأول، والوسط للفصل الثاني، والنهاية إلى الفصل الثالث.

معدل طول الفيلم حوالي ساعتين أو ١٢٠ دقيقة. بعض الأفلام يكون أطول من ذلك وبعضها يكون أقصر، والكل يطول إلى حوالي ساعتين. الصفحة الواحدة من السيناريو المكتوب تعادل دقيقة واحدة على الشاشة. يمكن لك أن تتأكد من ذلك، اقرأ أي سيناريو ثم قم بعدها بمشاهدة الفيلم وتأكد من صحة ذلك. إذا كنت حقاً مهتماً بكتابة السيناريو، يفترض أن تقرأ أي سيناريو يقع في متناول يدك، وتشاهد كل الأفلام التي تستطيع مشاهدتها، وفي صالة السينما إن كان ذلك ممكنا.

الفصل١، البداية، هو وحدة من الفعل الدرامي «أو الكوميدي» يتألف من ثلاثين صفحة، تبدأ من الصفحة الأولى وتستمر إلى موضع الحبكة في الفصل ١. يُحمل سوية بشكل درامي يطلق عليه «التمهيد». الفصل ٢ هو وحدة من الفعل الدرامي «أو الكوميدي»، يمتد من صفحة ٣٠ إلى صفحة ٩٠، أي من موضع الحبكة في نهاية الفصل ١ إلى موضع الحبكة في نهاية الفصل ٢، يتألف من ستون صفحة. يُحمل سوية في شكل درامي يطلق عليه «المجابهة». الفصل ٣ هو أيضا وحدة من الفعل الدرامي أو الكوميدي يمتد من صفحة ٩٠ إلى صفحة ١٢٠، أو من موضع الحبكة في نهاية الفصل ٢ إلى نهاية السيناريو. وهو وحدة من ثلاثين صفحة، يُحمل سوية في شكل درامي يطلق عليه «الحل».

هناك بعض الاختلافات بالطبع، ففي «الحي الصيني» و«اني هول» الفصل ١ يتكون من ٢٣ أو ٢٤ صفحة، وأحيانا يكون الفصل ٢ أكثر من ٦٠ صفحة وبعض الأحيان يتكون الفصل ٣ من ٢٠ أو ٢٥ صفحة. لا يهم ذلك. لأن النموذج سيعمل كما هو. كل فصل هو وحدة من الفعل الدرامي.

الفصل ١ هو وحدة من الفعل الدرامي الّتي تهيئ القصة في الثلاثين صفحة الأولى من السيناريو. يجب عليك أن تهيئ قصتك: تقدّم للشخصيات

الرئيسية، تؤسس المقدمة الدرامية، تخلق موقفاً، وتجهز المشاهد والسياقات التي تبني وتوسع من حجم المعلومات في قصتك.

كل شيء في الفصل ١ يُعّد القصة. انك لا تملك الوقت لمفارقات تافهة أو مشاهد وحوارات جميلة وذكية. يجب عليك إعداد القصة في الحال. من صفحة رقم ١. وهذا يفسر لنا سبب تسمية الشكل الدرامي للفصل الأول ب «التمهيد».

«الشكل، تذّكر، يحمل المحتوى في مكان، كل الحوارات والمشاهد والوصف واللقطات والمؤثرات الخاصة التي من مجملها تؤلف سيناريو» كل شيء في وحدة الفعل هذه تهيئ كل شيء كي يتبعها.

فيلم «امرأة غير متزوجة» سيناريو وإخراج بول مازورسكي مثال جيد على ذلك. الفصل ١ يؤسس لزواج «جل كليبرو»: نراها تخرج مع زوجها «مايكل مورفي» ترسل ابنتها إلى المدرسة، تستمتع بالمشي مع زوجها، تعمل بعض أيام الأسبوع في معرض للفن. تتناول الغداء مع أفضل صديقاتها المنفصلات عن أزواجهن في الغالب ولهن تجارب مريرة مع الرجال. ويحسدن «جل» لأنها متزوجة. «مازورسكي» هيأ شخصية «جل» في الفصل الأول كقطع وأجزاء مرئية لمعلومات حول من هي هذه الشخصية وماذا تريد. زواج «جل» هو قصتها كامرأة غير متزوجة، كما هو مبين:

الفصل ١	الفصل٢	الفصل٣
حياة زوجية ⊗	امرأة غير متزوجة ⊗	امرأة وحيدة
التهيئة	المجابهة	الحل

الشيء نفسه حدث في فيلم «حرارة الجسد» سيناريو وإخراج «لاري كاسدان» الذي يعتبر واحداً من أروع الكتّاب والمخرجين في هوليود اشترك في كتابة، عودة الجدي، هجوم الإمبراطورية الكاسح. وكتب فيلم «قراصنة التابوت المفقود»

يتعامل الفصل ١ مع تهيئة ند ريسن «وليم هيرت». الكلمات الأولى في السيناريو تقول «لهيب النيران في سماء الليل» هيأت جو الرغبة في الشخصية والقصة. وبالفعل نرى ند ريسن مع امرأة رخيصة لأجل متعة وقتية. نراه بعدها في محكمة كمحامٍ متمرس، مقبول لكن تقديمه للقضية كان غير مهيأ وسيئاً.

حين يرى «ماتي ووكر» «كاثلين تيرنر» للوهلة الأولى في الكونسرت ينجذب لها في الحال «انه مسيّر برغباته، كما سيؤكد أحد أصدقائه» فهو منذ وقت قليل قد انساق في مطاردة شهوته العارمة حتى لم يعد يرى شيئاً سوى رغبته. هذا ما يفسح المجال له لقتل زوجها أملا في الحصول على «لذّة الجسد» والمال الوفير. إنها الهدف السهل الذي كان يبحث عنه. كل ذلك كان قد تهيأ في الفصل الأول.

في حوالي صفحة ٢٥ يظهر موضع الحبكة: موضع الحبكة هي واقعة أو حدث يمسك بالفعل ويديره باتجاه آخر «الاتجاه» يصبح «خطاً من التطورات».

موضع الحبكة يمكن أن يكون أي شيء؛ لقطة، مشهد، حديث، سياق، فعل، أي شيء يدفع بالقصة إلى الأمام. راجع الفصل التاسع من كتاب «السيناريو».

في فيلم امرأة غير متزوجة كل شيء يبدو طبيعيا في زواج «جل كليبور». إنها محسودة من صديقاتها. في صفحة ٢٥ من السيناريو تتناول الغداء مع زوجها. يتمشيان، يخططان للعطلة الصيفية، لكنه بعيد عنها بأفكاره. تركا المطعم وحين خرجا إلى الشارع وبينما هما يتمشيان، انفجر الزوج فجأة بالبكاء والدموع مكسورا.

سألته جل «ما الذي جرى؟.. ماذا دهاك؟..» قال لها: تعرّفت على امرأة أخرى وأريد الطلاق. هذا هو موضع الحبكة، واقعة أو حدث تمسك بالفعل وتديره باتجاه آخر. في صفحة ٩ من فيلم «حرارة الجسد» يلتقي «ند ريسن» بـــ «ماتي ووكر» وخلال المحادثة التي جرت بينهما تقول له «أنا امرأة متزوجة». يجيبها هو: «ماذا يعني ذلك»، فتقول له «أنا لا أرغب بعلاقة»، فيقول لها: إذن يجب أن تقولي انك امرأة متزوجة وسعيدة انه يعلم أن بامكانه مرافقتها. ماذا تقول هي وماذا تريد أن تفعل أمران مختلفان. بعدها حين دعته إلى بيتها «للإصغاء إلى صوت الأجراس تحركها الريح»، وعدها بأن شيئا لن يحدث. حاول أن يحافظ على وعده لكنه ضعيف. وحين غادر بيتها وقف بجانب سيارته يناقش الأمر في نفسه هل يصعد السيارة ويذهب أم يبقى. كان ينظر إلى تلك المرأة الجميلة من خلال الزجاج الأمامي. ثم انساق لشهوته وحطم الزجاج الأمامي ودخل الدار ليمارس معها شهوته.

يظهر موضع الحبكة الأولى حين تنشأ العلاقة بينهما تلك العلاقة غير الشرعية التي ستقود إلى جريمة قتل. ثم لتقودنا إلى الفصل الثاني.

الفصل ٢ هو وحدة من فعل درامي أو كوميدي يتألف من ٦٠ صفحة ينتمي لشكل درامي يعرف بـــ «المجابهة». ويبدأ من موضع الحبكة ١ إلى موضع الحبكة ٢. خلال هذا الفصل من السيناريو تجابه الشخصية عقبات وأزمات يجب أن تُحل وتُقهر كي تنال الشخصية حاجاتها الدرامية.

الدراما صراع، بدون صراع ليس هناك فعل، وبدون فعل ليس هناك شخصية، بدون شخصية ليست هناك قصة، وبـــدون قصة ليس هناك سيناريو.

الفصل ٢ هو وحدة من الفعل تجابه به الشخصية وتتغلب «أو لا تتغلب» على العقبات لتحقق حاجتها الدرامية. إذا كنت تعلم ماذا تريد الشخصية أن تحقق وتنال وتنجز خلال مجرى السيناريو «الحاجة الدرامية» ستكون قصتك هي الشخصية التي تتغلب على جميع العقبات لتنجز وتنال حاجتها الدرامية. كل عمل تقوم به، كل مشهد تكتبه، كل لقطة تصفها، كل سياق تبتكره، يوضع سوية بالشكل الدرامي «المجابهة».

الفصل ٢. هو الأكثر صعوبة في الكتابة، لأنه الوحدة الأطول من الفعل لدرامي. «مع المادة الجديدة المطروحة في هذا الكتاب، الفصل٢ قسّم إلى وحدات عملية من الفعل». للمزيد راجع الفصل الحادي عشر«المخطط الجديد».

الفصل٢ من فيلم «امرأة غير متزوجة» يتعامل مع «جل» كامرأة غير متزوجة بعد ١٧ عاماً من الزواج. تشعر بالغضب من أثرالخيانة والإهمال وكذلك بتجربة مريرة مع الرجال، انه تغّبر هائل وهي غير قادرة على ضبطه. يجب عليها أن تتعامل مع حياتها الجديدة. لذلك تلجأ للعلاج النفسي كي تتعلّم كيف تكون أم وحيدة، ولتتخلص من حالة الغضب التي تشعر بها ضد الرجال «حالة الغضب هذه متركزة بالطبع على الزوج الذي تسبب به» ثم لتبدأ بالانشغال العاطفي ثانية.

في نهاية الفصل٢ تلتقي مع «الان بيتس» في معرض فني، فتبدأ بينهما علاقة عاطفية، لكنها رفضت الخروج معه مرة ثانية متعذرة بكونها لا تريد أن تدخل في أي علاقة جدية، وليس هناك أي سبب شخصي غير ذلك. بعد بضع ليال التقت «الان» في حفلة وقضَيا وقتا جميلا، استمتعا بالأحاديث وبوجودهما معاً، ثم قررا أن يتركا الحفلة، بالرغم مما قالته له في نهاية الفصل١. فهي الآن تميل إليه وهو يبادلها نفس الشعور مما جعلهما يرتبطان في علاقة حب.

موضع الحبكة في نهاية الفصل ٢ هو بالضبط قرارهما بترك الحفلة سوية: يظهر ذلك في صفحة ٨٨، موضع الحبكة «تدير الفعل باتجاه آخر».

الفصل٣ يركز على العلاقة مع «الان بيتز»، كما تبدو في المخطط الآتي:

الفصل١	الفصل٢	الفصل٣
الحياة الزوجية ⊗	امرأة غير متزوجة ⊗	امرأة وحيدة
التهيئة ص. ١-٣٠ **موضع الحبكة١** يقول لها الزوج انه يريد الطلاق؛ يوجه القصة إلى ص. ٢٥	**المجابهة** ص. ٣٠-٩٠ **موضع الحبكة٢** تلتقي «الاين بيت» في الحفلة تخرج بصحبته؛ تتوجه القصة إلى علاقة جديدة ص. ٨٨	**الحل** ص. ٩٠-١٢٠

موضع الحبكة في نهاية الفصل ٢ «يوجه القصة» إلى الفصل ٣. في فيلم «حرارة الجسد» موضع الحبكة في نهاية الفصل ٢ تظهر في الدقيقة ٨٥ من الفيلم، حين يخبر «لونستين» وهو الصديق المقرب إلى «ريسن» بأن هناك أحداً ما يريد توريطه في جريمة قتل، «صديقي العزيز هناك أحد ما يضعك في مأزق حقيقي، ففي حوالي الساعة الثالثة والنصف إلى الساعة الخامسة صباحا في ليلة الجريمة كان هناك شخص ما يتصل باستمرار على تلفون غرفتك في الفندق.. التلفون كان يرن طويلا لكنك لم تجب.. الآن أحدهم يحاول أن يعطينا نظارات لونستين».

فيلم «حرارة الجسد يشبه رقصة التزاوج لعنكبوت» الأرملة السوداء «فحين تكون الأنثى مستعدة للتزاوج فإنها تغوي الذكر بالحركة والرائحة

وربما بترتيب شبكة. يأتي الذكر بدون تردد، يبدآن رقصة التزاوج ويتزاوجان. وحين تشعر الأنثى بأن بويضاتها تخصّبت» تقتل الذكر" فهو قد قام بعمله وليس من حاجة إليه بعد ذلك. هكذا الطبيعة.

نحن نعلم كما يعلم «ند ريسن» بأن «ماتي» قد زوّرت وصية زوجها ونصبت فخا لريسن وأوقعته فيه.

موضع الحبكة «يُوجه» القصة إلى الفصل٣. حيث نتتبع أفعال «ريسن» خطوة بعد خطوة إلى أن تكتمل خيانته وينتهي به الأمر خلف القضبان بتهمة الشروع في القتل والقتل المتعمد، أما هي فينتهي بها المطاف في جنة استوائية. فهي كانت تستغله لا أكثر.

ستبدو على المخطط بهذا الشكل:

الفصل ١	الفصل٢	الفصل٣
لهيب الشهوة ⊗	⊗	هو في السجن. هي في الجنة.
التهيئة موضع الحبكة١ اللقاء العاطفي ص. ٢٣	المجابهة موضع الحبكة٢ أحد ما يريد توريط «ريسن» ص. ٨٧	الحل

إن وظيفة وغرض موضع الحبكة ببساطة هي دفع القصة إلى الأمام. وهي حدث أو حادثة أو واقعة تمسك بالفعل وتدفعه باتجاه أخر.

هل أن جميع الأفلام تحتوي على موضع الحبكة هذه؟.. جميع الأفلام «المقبولة» تمتلك بناء قوياً ومترابطاً مع موضع حبكة مبين بوضوح.

يمكن أن يحوي السيناريو الذي تكتبه على ١٥ أو ٢٠ موضع حبكة مختلفة. يمكن أن تكون اثنان منها في الفصل١، عشرة في الفصل ٢، وواحدة في الفصل ٣. عندما تبدأ بتحضير القصة لتصبح سيناريو، عليك أن تعلم أربعة أمور لبناء فكرتك: البداية، النهاية، موضع الحبكة ١، موضع الحبكة ٢. انك حين تعلم هذه العناصر الأربعة سيكون بامكانك أن تبني وتوسع الخط القصصي.

في الفصل ٣ يجب أن تُنهي القصة نفسها. فالنتائج تحدد بالحلول.

ما هو الحل لقصتك؟.. هل تحيا شخصياتك أم تموت، تنجح أم تفشل، تذهب في رحلة أم لا، تحصل على ترقية أم لا، تتزوج أم تُطلق، أم لا، تنجو من الاختبار أم لا، تخرج بسلام أم لا، يجب أن تحسم قصتك. عليك أن تعرف كيف ستنتهي. ما هو الحل لقصتك؟.. إذا كنت لا تعلم ذلك فمن يا ترى يعلم.

المخطط هو نموذج ومثال الكل:

البداية الفصل١ ⊗	الوسط الفصل٢ ⊗	النهاية الفصل٣
التذهيئة ص. ١-٣٠ موضع الحبكة١ ص. ٢٥-٢٧	المجابهة ص. ٣٠-٩٠ موضع الحبكة٢ ص. ٨٥-٩٠	الحل ص. ٩٠-١٢٠

انه البناء، الذي يؤسس العلاقة بين الكل والأجـزاء دراميـا. البنـاء الدرامي هو ترتيب تخطيطي لحوادث ووقائع وأحداث مرتبطة ببعضها البعض وتقود إلى حل درامي.

إنه الأساس الفعلي للسيناريو.

التمرين

قبل أن تعبّر دراميا عن قصتك. عليك معرفة أربعة أمور: البداية، النهاية، موضع الحبكة ١، موضع الحبكة ٢. هذه العناصر الأربعة هي البناء الأساسي للسيناريو. انك «تعلّق» القصة بمجملها على هذه المبادئ الأربعة.

لنفترض أن لديك فكرة ما.

امرأة شابة غير سعيدة في زواجها، ورسامة تدخل في معهد للفن وترتبط بعلاقة مع أستاذها وتقع في حبه بالرغم من عدم مشيئتها لذلك. تكتشف بعدها بأنها حامل. تحتار بين زوجها وعشيقها، ثم تقرر أن تتركهما معا وتعيش بمفردها لتربي ابنها.

الشيء الأول الذي تفعله في موضوعك – الفعل والشخصية – هو أن تبنيه: من أين تبدأ؟..

مع المخطط

الفصل١	الفصل٢	الفصل٣
⊗	⊗	
التهيئة	المجابهة	الحل

ما هي نهاية قصتك؟.. هل النهاية هي ان تعيش المرأة مع طفلها وتترك زوجها وعشيقها كما فعلت «نورا» في بيت الدمية لـــ ابسن هذه كانت النهاية.

ما هي نهاية قصتك؟.. نحن نريد أن نعرّف الجمهور بأن المرأة لم تكن سعيدة في زواجها، لذا يجب علينا أن «نريهم ذلك».

ما هو السياق أو المشاهد التي توضح لنا زواجا غير سعيد؟.. هل أن يكون الزوج مدمنا؟.. هل هو ضعيف أو عاطفي؟.. ما هي طبيعة المشهد الذي يصل مباشرة إلى الجمهور؟.. في حفلة؟.. في الفراش؟.. في التحضير للخروج في نزهة؟..

أنتونيوني يفتتح فيلم الخوف L'Eclisse في غرفة الجلوس عند الفجر، الغرفة غير مرتبة، الستائر منزوعة، المنفضة مليئة بأعقاب السكائر، الكؤوس على الطاولة، ومروحة في مقدمة الصورة تدور بشكل متواصل. «مونيكا فيتي» وعشيقها الان ديلون ينظر أحداهما إلى الأخر بصمت. لم يعد هناك شيء يتحدثان به. تحدثا بكل ما يمكن أن يتحدثا به. نرى مباشرة أن علاقتهما قد انتهت.

حدد كيف يمكن أن تبدأ بمشهد يظهر ويصوّر المقدمة الدرامية.

فكر بها جيدا. جرّب مرات عديدة، تأكد من أن ما تريده أن يكون سيكون فعلا. هل سيحدث ذلك في الليل أم في النهار؟.. في الصباح أم في المساء؟.. في مكان العمل أو في وقت الفراغ؟..

ماذا بشأن موضع الحبكة١؟.. إذا كان الفصل١ قد هيأ لزواج غير سعيد، موضع الحبكة في نهاية الفصل ١ هي حين تدخل المرأة لدرس الوسم، هذه الحادثة ستؤدي فيما بعد إلى علاقة مع المدرس: إنها «تُوجه» القصة باتجاه أخر.

ماذا عن موضع الحبكة ٢؟.. موضع الحبكة ١ في نهاية الفصل ١ تبدأ بعلاقتها مع المدرس وتكتشف في النهاية أنها حامل. موضع الحبكة ٢، في نهاية الفصل ٢، هو أن تكتشف بأنها حامل، هذا الاكتشاف يعجّل من الفعل ويقود بدوره إلى الحل. «الحل» لقصتها هو أن تترك زوجها وعشيقها معا.

حين تتعرّف إلى هذه العناصر الأربعة: البداية، النهاية، موضع الحبكة ١، موضع الحبكة ٢، ابدأ برسم المخطط.

الفصل ١	الفصل٢	الفصل٣
زواج غير سعيد ⊗	العلاقة مع المعلم ⊗	ما العمل
التهيئة	**المجابهة**	**الحل**
موضع الحبكة١ تلتحق في معهد للرسم	**موضع الحبكة٢** تكتشف أنها حامل	تترك الزوج والعشيق

هذا ما يجب أن تبدو عليه فكرتك. انها مبنية.

وتذّكر أن المخطط هو أداة فكرية تجعلك قادرا على رؤية خط القصة بوضوح.

نفّذ التمرين في الصفحة التالية. ابن القصة في خط درامي قوي. ابدأ من النهاية. اكتبها في المخطط، بعدها حدد كيف سيكون المدخل؟.. وأين؟.. في بيت العالم؟.. في الكلية؟.. في التحضير للرحلة؟.. اكتبها، ولا تفكر كثيرا كيف تكون متكاملة، اكتبها فقط.

ماذا عن موضع الحبكة ١؟.. هل هو حين يصل إلى النهر وتبدأ الرحلة؟.. أم هو حين ينقلب القارب؟.. أنت تقرر، ابن القصة على المخطط وتلاعب بها كما تشاء.

لا تكن دقيقا جدا: فقط انشرها على الطاولة، خطة عامة. بأمكانك أن تدخل التفاصيل لاحقا.

هذا التمرين صمم ليساعدك كي تكون جاهزاً لبناء فكرتك، ثم لتنتقل إلى المرحلة القادمة في عملية كتابة السيناريو.

بناء المخطط

القصة: عالم نباتي مشهور يبدأ برحلة مع مساعديه لبيان وكشف منطقة محددة من نهر كولورادو في كراند كانيون. لكن ينقلب قاربهم ويصاب العالم بجرح خطير. يذهب أحد مساعديه لطلب النجدة ويرجع بسلام.

الفصل١ «ص. ١-٣٠»	الفصل٢ «ص. ٣٠-٩٠» النصف الأول النصف الثاني	الفصل ٣ «ص٩٠-١٢٠»
⊗	⊗ ن. و	
التهيئة موضع الحبكة١ «ص. ٢٥-٢٧»	٦٠ «ص. ٣٠- ٦٠» «ص. ٦٠- ٩٠» موضع الحبكة٢ «ص. ٨٥- ٩٠» المجابهة	الحل

- ٤ -

الأوراق الأربعة

حيث سنبني الفعل في خط درامي حقيقي:

قبل أن تبدأ بالكتابة عليك معرفة أربعة أشياء، البداية، النهاية، موضع الحبكة الأولى، موضع الحبكة الثانية. حين تبني الموضوع ضمن هذه العناصر الأربعة، سيكون بمقدورك حينها أن تطرح القصة بأسلوب درامي وسردي. السرد يعني أن تحكي القصة وهو يتضمن إحساساً بالاتجاه والحركة، خط سير الأحداث من البداية إلى النهاية.

ان وضع القصة على الورق في هذه المرحلة أمر حيوي. لأنه يضع بداية للعملية الإبداعية والتي تعتبر جزءاً من تطور السيناريو. إنها مرحلة مهمة في تجسيد التطور في الفكرة، أما كيف ستكون القصة دقيقة في حالة السيناريو المنتهي بعد خمسة أو ستة شهور من الآن، وكيف أنها جيدة أو رديئة، فليس لهذا علاقة بالموضوع.

لماذا تكون كتابة هذه المعالجة بهذه الأهمية؟.. إذا كنت لا تعرف قصتك فمن يا ترى يعرف؟..

ربما سمعت أحدا ما يقول لك «لدي فكرة جيدة لسيناريو»؟..

ثم أنك تسأل مباشرة «عن ماذا يدور هذا السيناريو»؟..

ثم يقول لك إنه عن شخص في الصحراء، يبدأ السيناريو مع الرمال المتصاعدة في الصحراء وهي تنقشع لنرى سيارة جيب مسرعة في الرمال. ثم فجأة- يرتجف المحرّك ويهتز ليقف بعدها بهدوء. شخصان في المقعد الأمامي رجل وامرأة، الرجل يخرج السيارة ينظر لما حوله. أليست هذه فكرة جيدة؟..

أنت تميل برأسك وتسأل، ماذا يحدث بعد ذلك؟..

يقول لك، باقي القصة يأتي في حبكة لم أحددها بعد.

كم سمعت هذا من قبل؟..

أي حبكة؟..

أنا سمعت الشيء نفسه لسنوات من محترفين وغير محترفين. ليس بوسعهم إخبارك أكثر من ذلك عن قصصهم لأنهم لا يعرفون أكثر من ذلك. لم يعرّفوها بعد. قبل أن تبدأ بالسيناريو عليك أن تعرف قصتك.

عن ماذا تتحدث؟.. باختصار. ما هو موضوعك. هل بوسعك أن تعبّر عنه ببعض الجمل؟..

يفسر لنا ذلك أهمية كتابة المعالجة القصيرة في أربع صفحات. هذه المعالجة تجعلك ترى القصة بوضوح وشمولية يصعب أن تحصل عليها لشهور قادمة.

أُوكد على ذلك في الورش والحلقات الدراسية للسيناريو. «إذا كنت لا تعرف قصتك فمن يعرفها»؟.. أحاول أن أوضح ذلك من خلال خبرتي الشخصية في كتابة السيناريو.

كنت كاتب سيناريو أعمل لحسابي الخاص لسبع سنوات، كتبت في تلك الفترة تسعة سيناريوهات سينمائية، أكثرها «أصلية» غير مستوحاة. «اثنان منها أُنتجا. وأربعة اختيروا- المنتج دفع لي مبلغاً من المال ليحصل على الحق الكامل في وضع الأفلام سوية، بعد انتهاء المدة أعاد لي حقوق النشر. أما بالنسبة إلى الثلاثة المتبقية فيلم يحصل شيء».

الطريقة التي عملت بها كانت بسيطة، حين أحصل على فكرة فاني أقوم بعمل بحث لها، أستعين بالكتب أو أتحدث مع الناس بشأنها إلى أن أصل إلى الشعور بالارتياح مع المادة. ثم أعمل بعد ذلك مع الشخصية. أكتب سيرتها، أتحدث إلى المزيد من الناس، أتفرّج على الصور، ثم أجلس لأبدأ بالكتابة. كنت «ألصق رأسي بالآلة الطابعة». لذا كنت أخرج دوما بسيناريو. لكن الثمن يكون باهظا نفسيا وجسمانيا، لكونها عملية بطيئة وصعبة. ثم وبعد سنوات من العمل بهذه الطريقة. وجدت أن عملية كتابة السيناريو هي شيء يتوجب عليّ القيام به أكثر من كونها شيئاً أود فعله. هناك فرق كبير بين هذا وذاك. واحدة بخبرة سلبية والأخرى ايجابية. حتى لو سلّمنا بأهمية أن تمر بكلتا الخبرتين.

الكتابة عمل صعب جدا. مهمة شاقة تتطلب منك الكثير وهذا ما يزيد من كونها عملية مؤلمة ومجهدة.

الكتابة يجب أن تكون مغامرة، محاطة بلغز وشكوك، مباركة بصلاة عظيمة، نظريًا بالطبع.

آخر سيناريو كتبته كان صعبا للغاية لكنه حرّر خبرتي وأصبح ذا فائدة كذلك.

كنت أكتب سيناريو أصلياً عن «رعاة البقر». عن رجل ركب مع «بو كاسيدي وسندانس كد» «عام ١٩٠٢» لسنين عديدة لكنه وحين رحل «بو وكاسيدي» إلى أمريكا الجنوبية بقي هذا الرجل لحاله ولم يرحل.

رافضا أن الوقت قد تغير. قام ببعض عمليات السلب ثم قبض عليه ودخل السجن.

هذه كانت الفكرة الرئيسية. كنت أود أن أفتتح السيناريو بهذه الشخصية وهو يخرج من السجن بعد الإقامة به عدة سنين. يجتمع مع رفيقه القديم، يلتحق به بعض الرفاق الشباب ليكونوا أعضاء في العصابة. ويبدأ باستعادة حياته السابقة. مع فارق أن الزمن قد تغيّر الآن. فالبنوك تستخدم الصكوك. وأصبح التداول أمينا بالسندات. والرسوم. وصار بالا مكان الاتصال من دنفر إلى سان فرانسيسكو باختراع يدعى التلفون. «شخصيتي» لايفهم كل ذلك. قام ببعض الأعمال وخابت آماله لعدم حصوله على شيء ثمين. ففي أحد السطوات كان كل الذي حصل عليه هو رزمة من الصكوك وقائمة بألف دولار لا يستطيع صرفها. ثم قام بعمل آخر جمع به مئة دولار لكنها "خردة" معها بعض الوثائق. كان لا يعرف ماذا يفعل وأين يذهب والمحققون ضيّقوا عليه الخناق. حاول بعد ذلك أن يقوم بعمل أخير، عمل كبير. وفعلاً جرى تنفيذ هذا العمل لكنه هو وزميله تركا المال خلفهما لينفذا بجلدهما بعد ان لاحقتهم الشرطة. في النهاية يتحدثان عن الذهاب لأمريكا الجنوبية ليلتحقا بـــ «بو وسندانس» لكنهما يقتلان على الفور.

هذا كل ما كنت أعرفه حين جلست وبدأت بالكتابة «لاصقا رأسي بالآلة الطابعة».

«لكن لم تنجح معي هذه المرة»

بتعبير أدق نجحت معي لثلاثين صفحة وبعدها لم أعد أعرف ماذا حصل. وماذا أفعل والى أين سأذهب، ثم وبعد نضال مع القصة دام عدة أسابيع وقعت في إحباط الكتّاب المبتدئين، كان ذلك فظيعا. حاولت أن أفعل الكثير لكني بدلا من أن أجد القصة وجدت نفسي ابتعد عنها أكثر فأكثر. أثار هذا غضبي ويأسي وإحباطي ثم استسلمت للكآبة التي استمرت معي لعدة لأسابيع، حتى صرت خائفا من ذلك فتوقفت عن كل شيء.

بعد أيام قليلة أتصل بي صديق أصبح فيما بعد محررا في «لوريمار للإنتاج» وخرجنا لنتاول لعشاء. كان قد شعر بوجود مشكلة فسألني حينها سؤالاً بسيطاً جدا هو: «حول ماذا تدور قصتك؟..».

نظرت له مندهشا، ففي كل حالات اليأس والألم والكآبة في «إحباط الكتابة» الذي كنت فيه. نسيت كل شيء عن القصة، هذه هي المرة الأولى التي أُسأل فيها لأسرد قصتي، لأصفها وأتحدث عنها بصوت عال.

تلعثمت وأنا أحاول أن أتذكر حول ماذا كانت تدور قصتي. وأخيرا استطعت أن أسردها بصورة مبسطة. استمع صاحبي، وسأل بعض الأسئلة المتعلقة بها. أضاف بعض المقترحات، وقال لي بأنه يريد أن يرى معالجة مكتوبة ولو كانت قصيرة.

وافقتُ وحين عدت إلى البيت جلست وكتبت معالجة قصيرة – مختصر سردي للقصة يأخذ ٤ إلى ٢٠ صفحة، مستخدما بعض الحوارات.

لم أُصدق ما حدث، فحين تعرّفت على قصتي «اختفى إحباط الكتابة».

حدث هذا حين فهمت «أن الجزء الأصعب في الكتابة وهو معرفة ماذا تكتب».

في كل محاضراتي وحلقات السيناريو في الولايات المتحدة وكندا وأوربا. أوكّد على حقيقة مفادها، أنك يجب أن تعرف قصتك قبل أن تكتب أي شيء: هذا

يعني معرفة العناصر الأربعة الرئيسية للبناء والتي «تمسك» القصة بشكل متكامل: البداية، النهاية، الحبكة الأولى، الحبكة الثانية. حين تعرف هذه العناصر الأربعة، تتمكن من كتابة الفكرة في خط قصصي درامي. في أربع صفحات.

لماذا أربع صفحات وليس ١٠ أو ٢٠؟..

لأنك في هذه المرحلة لا تعرف الكثير عن القصة. لديك الموضوع – الفعل والشخصية– فقط. ويصعب عليك أن تكتب معالجة في ١٠ أو ٢٠ صفحة بصورة جيدة.

يمكن أن تُسلم بأنك كلما ازددت معرفة بقصتك الآن، كلما تكون أفضل بعد حين.. نعم هذا صحيح.. بعد حين، ليس الآن. انك في هذه المرحلة لا تملك الكثير من المعلومات عن القصة لكن حين تبدأ بالكتابة، ستضيف أو تميّز الكثير من التفاصيل: من أين ستدخل الشخصية في هذا المشهد؟.. ولماذا؟.. في أي يوم سيذهب إلى البنك؟.. لماذا فعل كذا ولم يفعل كذا؟..

أمر جيد أن تعرف بعضاً من كل ذلك. لكن لا تحمل على عاتقك الكثير من التفاصيل المفرطة. التفاصيل الدقيقة والكثيرة الآن لا تخدم اهتمامك الرئيسي. ستكون قادرا على تحميل التفاصيل الكثيرة لاحقا، كمثل نوع السيارة التي يركبها، لماذا يذهب بالقطار وليس بالطائرة، لماذا سافروا إلى سان فرانسيسكو وليس إلى أوروبا. إنك لا تريد معرفة كل ذلك الآن. نعم، لاحقا.

هذا ما يفسر لنا دقة أن تكون المعالجة بأربع صفحات بالتحديد في هذه المرحلة، إنها تمنحك الإحساس بالقصة. وحسا بالاتجاه. وفوق كل ذلك وببساطة إنها «المنارة» في عملية كتابة السيناريو.

لذا ضع جانبا كل احتمالاتك، اركنها، واجلس واكتب قصتك.

التمرين

ارسم المخطط، هذا هو الشكل الذي يجب أن يكون عليه.

بعدها خذ موضوع قصتك – الفعل والشخصية – ضعها على المخطط ببناء درامي: اختر النهاية أولا ثم البداية ثم موضع الحبكة الأولى ثم موضع الحبكة الثانية. افعل ذلك بنفس الطريقة التي أنجزت بها تمرين البناء في الفصل السابق. افحص خط القصة. ما هو استهلالك، في أي مكان يحدث؟.. هل في سيارة أم في طريق صحراوي، في الريف، أو في طريق مدينة مزدحم، أو في مصعد فارغ؟.. لا تكن دقيقا ومحددا جدا، لا يتوجب عليك الآن أن تعرف كل شيء. تعامل فقط مع خط القصة في العموميات.

إذا كان الاستهلال عندك يكون في مكتب. فماذا تفعل الشخصية؟.. هل وصلت المكتب صباح يوم الاثنين؟.. هل تغادر بعد الظهر في يوم الجمعة؟.. خطط واعلم إن بإمكانك التغيير لاحقا.

تذكر بأن هذا هو الغرض من هذا التمرين. إنه لتعريف خط القصة ومعالجته دراميا في أربع صفحات.

بناء المخطط

القصة:

ليس خمس صفحات أو ثمانية. بل أربع صفحات.

مثال: قررت كيف سيكون الاستهلال، اكتب وصف الفعل الذي يفتتح القصة– تقريبا نصف صفحة. مثال: «ليل. سيارة تتحرك ببطء في الشارع. تستدير عند الزاوية. تطفأ أنوارها. ثم تقف أمام بناية مكتب كبير. هدوء في المكان.

على مقربة، كلب يعوي، «جو» يجلس بصمت في السيارة، في المقعد الذي بجانبه راديو ترانسمتر. وسماعة إذن، ببط يدير أرقاماً ليجري مكالمة تلفونية مع الشرطة. يجلس بعدها ينتظر».

الفصل١ «ص. ١-٣٠»	الفصل٢ «ص٣٠-٩٠»	الفصل٣«ص٩٠-١٢٠»
	ن. و	
التهيئة موقع الحبكة١ «ص. ٢٥-٢٧»	٦٠ موقع الحبكة٢ «ص. ٨٥- ٩٠» المجابهة	الحل

هذا هو المقطع الأول فقط. لم نتطرق إلى البداية بعد. نحن هيأنا لها فقط.

استمر في كتابة سياق الاستهلال، عالج الفعل دراميا بخطوط عريضة. تذّكر أن كتابة موجز سردي يعني أن تحكي القصة. إنه ينطوي على الحس بالاتجاه والحركة من البداية إلى النهاية. استخدم بعض الأسطر من الحوار إذا كنت ترغب بذلك.

انك تسرد القصة أولا. وتكتب السيناريو ثانيا.

اكتب سياق الاستهلال في حوالي نصف صفحة. في النصف الثاني للصفحة الأولى. اكتب بعض الفقرات لتصف الفعل، الذي سيأخذك إلى موضع الحبكة في نهاية الفصل ١. الشخصية الرئيسية كمثال «عالم نبات» يمكن أن يذهب في رحلة بهرية قصيرة. موضع الحبكة في نهاية الفصل ١ ستكون حين يصل إلى النهر ويبدأ الرحلة.

حين تكمل الفعل الذي سيقود إلى موضع الحبكة ١، تكون قد أكملت الورقة الأولى من الأوراق الأربعة: أنها تعالج الفعل دراميا في الفصل ١.

في الصفحة الثانية، اكتب موضع الحبكة في نهاية الفصل ١ كما كتبتها في السابق عند الاستهلال. أين حدث ذلك؟.. يجب أن تصفها. إذا كانت الشخصية وصلت إلى النهر، متى وصل إلى النهر؟.. اكتبها، ماذا كان يفعل – يحجز في فندق، يلتقي برفاقه، يتناول عشاءه، يتفقد حاجياته؟.. اكتبها، ركّز على موضع الحبكة الأولى. اجعل وصف الفعل يطول إلى حوالي نصف الصفحة.

مرة أخرى لا تكن دقيقا جدا، لا تستخدم الكثير من التفاصيل: ببساطة أوصف الفعل– هذا ما حدث– في برود..

أنت الآن مهيأ للانتقال إلى الفصل ٢. الفصل ٢ هو وحدة من الفعل الدرامي تتألف من ٦٠ صفحة. تبدأ من موضع الحبكة في نهاية الفصل ١ إلى موضع لحبكة في نهاية الفصل٢. تحمل في سياق درامي يدعى المجابهة. من خلال الفعل في الفصل ٢ ستتغلب الشخصية على العقبات، لتصل إلى حاجتها الدرامية. إذا كنت تعرف الحاجات الدرامية لشخصياتك وماذا يريدون أن يحققوا أو ينجزوا خلال سير السيناريو.. يكون بمقدورك أن تضع عقبات لهذه الحاجات. قصتك ستكون هي الشخصية التي تتجاوز كل العقبات «أو لا تتجاوزها» لتبلغ حاجتها الدرامية.

فكّر بالفصل ١ لفترة من الوقت. إلى أين تسير قصتك؟.. ماذا يحصل للشخصية الرئيسية من موضع الحبكة ١ إلى موضع الحبكة ٢؟.. ثم اختر عقبتين أو ثلاث عقبات رئيسية، والتي ستحرك الصراع ضمن تطور القصة. إذا كانت قصتك عن عالم نبات في «غراند كانيون». يمكن أن تكون العقبة هي خطورة جري زبد المياه بسرعة

مما يسبب في ارتفاع كبير في درجة الحرارة؛ أو يمكن أن يكون التعب والمشقة الجسدية ؛ أو تحطم القارب، أو نفاد الذخيرة، أو الاحتكاك والتصادم مع الشخصيات الأخرى.

اختر اثنتين أو ثلاثة من هذه الحوادث وتأكد من أنها تدفع القصة إلى الأمام، إلى موضع الحبكة في نهاية الفصل٢.. اكتب الفعل في الفصل ٢ في حوالي صفحة كاملة، وركّز على الشخصية وهي تواجه العقبات. الجأ إلى العموميات دون التفصيل الدقيق.

حين تنتهي ستكون قد كتبت صفحتان ونصف الصفحة. وستكون جاهزا لكتابة موضع الحبكة في نهاية الفصل ٢. ما هي حبكتك لنهاية الفصل ٢؟.. أوصفها وعالجها دراميا. واكتبها في حوالي نصف صفحة. استخدم بعض الأسطر من الحوار إذا كان ذلك ضروريا. كيف أن الحبكة في نهاية الفصل ٢ «تدير» الفعل وتقوده إلى الفصل ٣. اجعل القصة تنساب برفق دون اهتمام بالتفاصيل، ستكون ميّالاً لإضافة تفاصيل، لذا عليك أن تنتبه لذلك ولا تقع فيه أبدا. ستعلم بالضبط أين ستفعل ذلك، لأنك ستقضي الوقت بعد ذلك محاولا أن تقرر بالتحديد كيف حدث ذلك وما هو الدافع، السيارة من أي نوع، ما طبيعة العمل، الموقع، العذر،

الخطأ الذي يجب أن تستخدمه. دع ذلك الآن. انك لا تحتاج إلى الكثير من الدوافع لهذا التمرين. اكتب موضع الحبكة في نهاية الفصل ١١ في نصف صفحة.

هذا سيقودك إلى الفصل ٣، الحل. لديك الآن ثلاث صفحات. ما الذي يحدث في الفصل ٣؟.. ما الذي يحدث للشخصية الرئيسية ثم يوصلك إلى الحل؟.. ما هو الحل؟.. كيف انتهت؟.. ليس بالتفصيل بل بصورة عامة. هل عاشت شخصيتك أم ماتت؟.. نجحت أم فشلت؟.. تزوجت أم طلقت؟..

اكتبها وأوصف الحل ببساطة، سيكون بمقدورك أن تفعل ذلك في أقل من نصف صفحة. حين تنتهي من ذلك،

سيكون خط القصة مكتوباً ومعالجاً درامياً في أربع صفحات.

نصف صفحة تصف مشهداً أو سياق الاستهلال

نصف صفحة تصف الفعل في الفصل ١ بصورة عامة

نصف صفحة تصف موضع الحبكة في نهاية الفصل ١

نصف صفحة للفعل في الفصل ٢

نصف صفحة لموضع الحبكة في نهاية الفصل ٢

ثلاثة أرباع إلى صفحة واحدة للفصل ٣ الحل

هذه المعالجة بالصفحات الأربع. يمكن أن تعيد كتابتها مرتين أو ثلاث مرات حتى تكتبها في أربع صفحات. يمكن أن تخرج بالمحاولة الأولى بثمان صفحات، ستنقصها إلى خمس ثم إلى أربع.

الصفحات الأربعة هذه، ستكون الأصعب من بين الصفحات التي ستكتبها في مجمل السيناريو. أنا أصفها بـــ «التمرين القاسي». لأنك تأخذ فكرة غير معرّفة أو غير مشكّلة وتجعلها في بناء مكوّن من بداية ووسط ونهاية. يمكن أن تخرج بالكثير من التقييمات على ما كتبت كأن تقول: «هذه القصة هي الأكثر مللا في العالم» أو «أنا أكرهها، أنها قصة بسيطة وغبية» أو «سمعتها كثيرا من قبل».

يمكن أن تكون على صواب. قصتك يمكن أن تكون رديئة. ثم ماذا. هذه أربع صفحات معالجة لا شأن لها بالسيناريو الأخير. إنها فكرة. وليس انتاجاً نهائياً.

قصتك ستتغير وتتطور من خلال الكتابة لذا يجب أن لا تظن أن هذه الأوراق الأربع يجب أن تكون متكاملة. لا تعير أهمية للاحتمالات. شجّع نفسك في هذه المرحلة، ولا تنشغل بالنقد أو التثمين، «ادّخر ذلك وستتفرغ له فيما بع» الكتابة هي تجريب، كلما تواظب عليها أكثر كلما تصبح أسهل.

هذا التمرين هو لوضع كلمات- على ورق ليس إلا. أقول لتلامذتي في حلقات تعليم السيناريو وفي المحاضرات اكتبوا أربع صفحات رديئة. لـــيس هنـــاك حرج أن تكتبها دون أن تكون متكاملة. أنت لاتريد نقشها في الحجر. اعمل ما بوسعك. نفّذ التمرين. اكتب خط القصة في أربع صفحات. إنها فقـــط نقطـــة البداية في عملية كتابة السيناريو.

- ٥ -

ما الذي يخلق الشخصية الجيدة؟..

حيث سنعزل ونعرّف السمات «الأساسية» في خلق الشخصية:

ما الذي يخلق شخصية جيدة؟..

الدافع؟.. الحوار؟.. الأيمان؟.. نعم، بالتأكيد. لكن هذه هي مجرد أجزاء، أو سمات للشخصية؛ وليست هي الكل أو شكل الشخصية.

فكّر بها جيدا. ما الذي يخلق شخصية جيدة؟.. كَتب ف. سكوت فيزجيرالد في احدى صفحاته «حين تبدأ بفرد، فانك تخلق نموذجا»، كتب روايته الأولى «هذا الجانب من الجنة» وكان عمره ٢٢ أو ٢٣ سنة. رسم فيها شخصية رائعة لامرأة استوحاها من زوجته «زيلدا». أصبحت الرواية وبسرعة من أكثر الكتب مبيعاً، ثم بعد ذلك بوقت ليس بعيداً كان «النموذج» الذي خلقه فيتزجيرالد محتفى به في الأفلام. خصوصا في أفلام «كلارا بو»، التي اشتهرت بالفتاة « it » كانت النساء تقلدها في كل أنحاء البلاد في ملابسها وتسريحة شعرها وحتى بالتصرف وطريقة الكلام.

إنها تمثل المرأة المتمردة. كانت ظاهرة في العشرينات.

المرأة المتمردة هذه كانت نموذجاً، كما كان «طفل الورد» نموذجاً احتفى به البيتلز وبوب ديلان في الستينات. هؤلاء المبدعون ألهموا جيلا بأكمله، الشَعر الطويل كان هو الموضة. التظاهرات المناهظة للحرب غدت مكانا عاماً، و«طفل الورد» كان في كل مكان.

الشخصية الجيدة هي القلب والروح والجهاز العصبي للسيناريو. فمن خلال الشخصية تتحرك مشاعر الجمهور. ومن خلال الشخصيات يتأثرون.

خلق شخصيات جيدة أمر أساسي لنجاح السيناريو الذي تكتبه. بدون شخصية ليس هناك فعل. وبدون فعل ليس هناك صراع. بدون صراع ليس هناك قصة. وبدون قصة ليس هناك سيناريو.

نحن الكتّاب جزء وقطعة من تلك الشخصيات كما كتب هارولد بنتر «عندما تخلق الشخصيات فإنها تراقبك بحذر». يمكن أن يكون هذا مجرد سخف، لكنني عانيت نوعين من الألم من شخصياتي. كنت أشعر بمعاناتهم حين أنوي القيام بفعل يشوههم أو يزيفهم. وشعرت بالمعاناة حين أكون غير قادر على مواكبتهم. أوحين يتهربون مني بعناد أو حين ينسحبون إلى الظل.

«مما لاشك فيه بأن هناك صراع بين الكاتب وشخصياته. باستطاعتي القول إن الشخصيات هي من يفوز عموما. وهذا ما يجب أن يحدث. عندما يُحضّر الكاتب مخططا لشخصياته ليحشرهم فيه بقوة. كي لا يشوشوا عليه عمله. وحين يترأس عليهم فهو بذلك قد يقتل أو يحطم ولادتهم.»

حين تخلق شخصياتك، عليك معرفتهم بشكل كامل. آمالهم وأحلامهم ومخاوفهم، ماذا يحبون وماذا يكرهون. عليك معرفة خلفياتهم وعاداتهم الشخصية.

ما هي أفضل طريقة لإظهار شخصية مبدعة؟.. هناك طرق عديدة. لنبدأ من البداية. عندما نتكلم عن خلق الشخصية، عن ماذا نتكلم؟..

الفلاسفة تحدثوا بأن حياة الشخص تقاس بمحصلة أفعاله. حياتنا «تقاس» بما أنجزناه. أو ما لم ننجز في حياتنا. كما قال أرسطو «الحياة تكمن في الفعل، والفعل هو ما يصوغ نهايتها، وليس الصفة».

ما هي الشخصية؟..

الشخصية هي الفعل – الشخص بما يفعل لا بما يقول.

في فيلم «هوستلر» الذي كتبه سدني كارول وروبرت روسن عن كتاب والتر ديفس، يلعب بول نيومان دور «ايدي السريع». يتحدث بهدوء ويلعب البليارد بسرعة، جاء من أوكلاند إلى مدينة صغيرة ليفوز بلقب «ملك البلياردو». كان «مينيسوتا فاتس» «جاكي كليسن» هو «اللاعب الأفضل»، وايدي السريع هو «الخاسر». ثم ومن خلال تطور القصة يتحول من الخاسر إلى المنتصر. هذا هو فعل هذه الشخصية.

فيلم «آني هول» هو قصة رجل يحاول أن يصون علاقته مع امرأة. هذا هو فعل الشخصية. وحين تركته وذهبت إلى رجل آخر لم يعرف سببا لذلك.

فيلم «سارق» كتبه وأخرجه مايكل مان عن قصة بنفس العنوان لـــ «جيمس كان»، تتحدث عن سارق فخور بنفسه وبعمله. يؤمن بقواعد

عمل ابتدعها حين كان في السجن لمدة إحدى عشرة سنة. وافق على إنجاز عمل لشخص ما، لكنه يخون ليحصل على ما كان له. هذا هو الفعل لهذه الشخصية.

الشخصية هي الفعل. الشخص بما يفعل لا بما يقول.

ما الذي يخلق شخصية جيدة؟.. الصراع؟.. نعم بالتأكيد. الخلفية؟.. نعم بالتأكيد. قوة الشخصية؟.. نعم بالتأكيد.

لكن هذه السمات هي فقط أجزاء من الكل. لكي نخلق شخصية علينا أولا أن نعيّن محتوى هذه الشخصية: بهذه الطريقة، يمكننا بعد ذلك أن نلّون أو نظلّل العادات والسمات في الشخصية.

ما الذي يخلق شخصية جيدة؟.. أربعة عناصر: الحاجة الدرامية. وجهة النظر. التغّير. طريقة التفكير.

الحاجة الدرامية تُعرّف، بما تريد الشخصية أن تحصل أو تفوز أو تأخذ أو تحقق خلال السيناريو.

ما هي الحاجة الدرامية لشخصياتك؟.. في فيلم توتسي، لــ لاري كلبرت وموري شسكال واليان مي، يلعب دستن هوفمان دور الممثل الموهوب والمكافح «مايكل دورسي» الذي يتقمص شخصية امرأة ليحصل على عمل نهاري مربح في «برنامج تلفزيوني» هذه هي حاجته الدرامية. وحين وقع في حب ممثلة «جيسيكا لانج» صارت حاجته هي أن يترك هذا الدور كي يحظى بحبها.

في فيلم «هوستلر» الحاجة الدرامية لــ «ايدي السريع» هو أن يغلب «مينيسوتا فاتس» ويربح ١٥ ألف دولار في ليلة واحدة.

حين تكون قد وضعت الحاجة الدرامية لشخصياتك. سيكون بمقدورك حينها أن تضع العقبات أمام هذه الحاجة،

وستكون القصة حينها هي الشخصية المتغلبة أو «غير المتغلبة» على تلك العقبات لتحقق حاجتها الدرامية.

إن مواجهة الشخصية للعقبات التي في طريقها كي تحقق حاجاتها الدرامية سيخلق صراع. والصراع هو أمر جوهري لخط القصة. الدراما هي صراع.

حين يلعب «ايدي السريع» مع «مينيسوتا فاتس» في الجولة الأولى، فانه يخسر؛ يفقد الزهو والثقة المفرطة في

النفس، نراه يسلك سلوك «الخسارة» - يشرب كثيرا أثناء اللعب- وهذا ما يزيد من خسارته وتحطمه. يشعر انه خجلان ومكسور. وكذلك بانه فاشل.

يترك رفيقه «شارلي» ويذهب إلى موقف الحافلات ليحجز، حيث يلتقي «بيبر لوري». التي سيرتبط معها بعلاقة فيما بعد ويعيش معها. وحين يلاعب بعض القرويين في صالة بليارد على جانب النهر، فانه ينتهي بإصبعين

مكسورين. لا يستطيع حمل كوب القهوة أو يشد أزرار قميصه. لا يقوى على لعب البليارد، فهو قد أجبر على أن يتقبّل حقيقة كونه فاشلاً بحق. عندما أيقن ذلك عقد صفقة مع «برت غوردن»، لأن «خمسة وعشرين بالمئة من شيء أفضل من مئة بالمئة من لاشيء». إدراكه هذا جعل منه أن يصبح فائزا. فبعد أن انتحرت «بيبر لوري» تحدى «ايدي» «مينيسوتا فاتس» وغلبه بسهولة.

انه حقق حاجته الدرامية. معرفة الحاجة الدرامية لشخصياتك «تجمع» عناصر الشخصية في مكان.

وجهة النظر – الطريقة التي تنظر بها الشخصية إلى العالم. فالشخصية الجيدة تطرح وجهة نظر محددة دائما.

لكل واحد منا وجهة نظر خاصة. فحين يكون صديقي نباتيا فهو يعبر عن وجهة نظره. صديقة أخرى تسير في مظاهرة ضد التسلح النووي وتبذل وقتها ومالها لهذا الغرض، هذا يعكس وجهة نظرها. المجابهة بين المعارضين لاستخدام السلاح النووي، وبين المؤيدين له يخلق صراعاً. ففي أيام الحرب الفيتنامية، كان الناس ينقسمون إلى ضد أو مع تلك الحرب. الصراع بين وجهتي النظر هاتين أدى إلى أحداث عنف في الشوارع. وجهة النظر تعبر عن الطريقة التي يرى الشخص بها العالم. بعض الناس يعتقد أن جميع الأمور متواصلة، في نظام عظيم ليس فيه مجال للصدفة، كل شيء يحدث لغرض.

«ليس بالامكان مواجهة إدارة المدينة». هي وجهة نظر أخرى. الشخص الذي يؤمن بقدرته على مواجهة إدارة المدينة يمكن أن تكون شخصية مثل تلك التي رسمها «بول نيومان» في «غياب الحقد». فمن الممكن أن تخلق شخصية تؤمن بأن كل ما يحدث هو مشيئة الله، وهذه وجهة نظر أخرى.

كل شخص يملك وجهة نظر. في آني هول يُظهر «ألفي سنجر» الذي يمثل دوره «وودي ألن» وجهة نظره الخاصة من السطور الأولى في البداية، حين يعبر قائلا «كيف أشعر بالحياة، الكثير من المتاعب والآلام والقلق

والمشاكل، وكل ذلك يمر بسرعة». ثم يسرد نكتة تنسب إلى «كروجو ماركس» لكن أصلها «فرويدي» وهي: أنا لن أنتمي إلى أي نادٍ يدخل في عضويته شخص مثلي. «هذه النكتة هي مفتاح حياتي كرجل وفي علاقتي مع المرأة». وهذا هو موضوع الفيلم: علاقته مع المرأة. الفيلم يستعرض وجهة نظره.

حين تكون قادرا على فهم وتحديد وجهة نظر شخصياتك. تكون قد ملكت أداة تستخدمها في خلق الشخصية. افترض انك تكتب عن امرأة وجهة نظرها هي «أن الصحة الجيدة هي في بقاء المواد السامة خارج أجسامنا»: فلا سكّر ولا كحول ولا أدوية ولا كافايين ولا طحين أبيض ولا ملح. المرأة التي تمارس حياتها بوجهة نظر منتظمة كهذه تدخل في صراع أكيد مع شخص آخر، ربما رجل يحب أن يشرب في بعض المناسبات. أو يدخن أو يتناول في طعامه السّكر والملح أو ربما يشرب القهوة ويسخر من نظام حياتها الصارم. الاختلاف فيما بينهما في وجهات النظر يمثل صراعا طبيعيا بعناصر مرئية جيدة يمكن التعبير عنها في السيناريو، هذا يعني أن بامكانك «كشفها» وصياغتها سينمائيا.

كل شخصية جيدة تعبّر عن وجهة نظر قوية وواضحة. كأن تكون الشخصية فعالة مثلا فإنها «تفعل» من وجهة النظر الخاصة، لا أن يكون تصرفها هو رد فعل.

التغّير

هل تتغير شخصياتك في السيناريو؟.. إذا كانت تتغير، فما هو التغيير؟.. في فيلم «هوستلر» تغير بول نيومان من خاسر إلى فائز. «جيمس كان» في فيلم «سارق» كان لا يثق بأحد في البداية، بعدها يبدي رغبته

بالاستقرار مع «تيوزدي ولد». ثم يعمل مع رجل ليخونه، فيعود بذلك إلى طريقته القديمة في العيش في السجن حيث «لاشيء، يعني لاشيء».

أناس عاديون، كتبه «ألفين سارجنت» عن رواية لـــ جوديث كست. تظهر «تم هوتن» الشخصية الرئيسية في الفيلم تخضع لتغير مهم. فهو في البداية منغلق ومنسحب. وفي النهاية كان قادر على أن ينفتح ويعبر عن نفسه، فهو قادرا على تفهم طبيعة الإحساس الذي خلّفه موت أخيه، وترك جانبا الإحساس بالذنب. أصبح قادرا على أن يمد يده ويطلب المساعدة من أبيه ومن الطبيب النفسي. ثم وجد امرأة يأتمن لها ويرغب بالعيش معها.

شخصية الأب التي يلعبها «دونالد سوذرلاند» هي الأخرى تعرضت للتغيير. فهو في البداية يظهر تقليديا وراضي عن نفسه. لكنه تعلّم أن يصغي لولده، أصبح يتفهم ويتحمل. راجع نفسه بعد ذلك، بطريقة تفكيره ووجهة نظره وكذلك زواجه. حتى انه طلب المساعدة من الطبيب النفساني الذي يعالج ابنه. انه ببساطة تعلم كيف يعيد النظر بقيمه وحاجاته ورغباته.

الشخصية التي لم تتغير هي الأم، التي مثلت دورها «تايلر مور» اتصفت بتوجهاتها في المراحل الأولى بأنها «لطيفة ومتماسكة» كما هي ثلاجتها في البيت، مرتبة بشكل جيد، فليس هناك شيء ليس في محله. هي كشخصية تؤمن بأن المظهر هو كل شيء. واحتفظت بصلابتها ولم تنحرف عن معتقداتها وطريقة تفكيرها خلال القصة. معتقدة بأنها على حق. في نهاية الفيلم تغير الأب والابن لكنها لم تتغير. والعائلة تشظت إلى أجزاء. في المشهد الأخير. الأب والابن جالسان في الشرفة بعد أن رحلت الأم. رحيلها يجعل من الأب والابن أقرب إلى بعضهما البعض.

«اني هول» تغيرت: فهي في البداية خجولة وتابعة. لكنها بعد ذلك تُغني أمام الناس. تدخل في دورات إضافية في الكلية. عموما، تتغلب على شخصية «وودي الآن» ثم تتركه وتذهب مع رجل آخر.

طريقة التفكير. معرفة طريقة تفكير شخصياتك تمنحك القدرة على أن تضيف بعدا لأناسك. قد تكون طريقة تفكير الشخصية ايجابية أو سلبية، خطيرة أو ساذجة، مهمة أو غير ذات أهمية. «وودي الان» رسم ملامح ساخرة في «آني هول». جاك نيكلسون في «الحي الصيني» علّق على شخصية «فاي دوناواي» بأنها محتالة كالباقين، انه يعبر عن طريقة تفكيره. تعبير آخر عن طريقة التفكير وهي ملاحظة مشهورة لـــ «فيلدز» تقول «إن الشخص الذي يكره الكلاب والأطفال لا يمكن أن يكون كله سيئ».

فكّر في طريقة تفكير شخصياتك: هل هي سعيدة أم حزينة؟.. قوية أم ضعيفة؟.. جيدة أم سيئة؟.. شجاعة أم متخاذلة؟.. متفائلة أم متشائمة؟.. ضع وصفا للشخصية وفقاً لطريقة التفكير.

كيف تنظر أنت إلى طريقة تفكيرك الشخصية؟..

إذا كنت تعلم وتستطيع تعريف هذه العناصر الأربعة في الشخصية- الحاجة الدرامية، وجهة النظر، التغيّر، وطريقة التفكير- تكون قد ملكت الأداة لخلق شخصية جيدة. أحيانا تتداخل هذه العناصر في بعضها البعض. فتظهر طريقة التفكير كوجهة النظر، والحاجة الدرامية تأتي كالتغيّر. التغيّر يؤثر على طريقة تفكير الشخصية. حين يحدث ذلك، لا تقلق بشأنه. فأحيانا يكون من الضروري أن نفصل أجزاء الشيء كي نركبها سويةً بعد ذلك.

التمرين

حدد شخصيتك الرئيسية. ما هي حاجتها الدرامية؟.. ماذا تريد هذه الشخصية أن تحصل أو تفوز أو تحقق من خلال السيناريو؟.. ما الذي يقود الشخصية من البداية إلى النهاية؟.. اكتب ووضح ذلك.

افعل نفس الشيء مع وجهة نظر الشخصية. كيف تنظر شخصياتك إلى هذا العالم؟.. هل تنظر من خلال زجاج مطرز ملون بالورد كالحالم أو المثالي؟.. أو بنظرة المتعب الساخر مثل «وودي الان» في آني هول؟.. يجب أن تعرف وجهة نظر شخصياتك. ثم اكتبها. وضّحها.

ماذا بشأن التغيّر؟.. هل تتعرض شخصياتك إلى التغيّر في السيناريو؟.. اكتبه. وضّحه.

كذلك مع طريقة التفكير. اكتب ذلك ووضّحه. فكّر بهذه الصفات. إنها أدوات تساعدك في خلق شخصية جيدة.

- ٦ -

أدوات الشخصية

حيث سندرس أدوات خلق الشخصية:

حين تقوم بخلق الشخصية الرئيسية. فانك تبدأ بعملية سترافقك من البداية إلى النهاية. إنها عملية تطور وخبرة تعليمية تنمو بشكل مستمر، فكما تنمو أنت، تنمو شخصياتك. بشكل متنام ومستمر.

هناك عدة طرق في الوصول إلى كتابة الشخصية. بعض الكتاب يفكرون مليا بشخصياتهم، ولفترة طويلة من الزمن ثم يتهيأون للبدء في الكتابة. بعضهم يضع قائمة موسعة لوصف الشخصية، البعض الأخر يدرج مفردات حياة الشخصية على كروت ٣×٥. بينما يكتب بعضهم عرضاً شاملاً أو يرسم مخططا للسلوك. بعضهم يستعين بصور من الصحف والمجلات لمساعدته في رؤية ملامح الشخصية. حتى انني أسمعهم يقولون «هذه هي شخصيتي». يعلّقون تلك الصور أحيانا على جدران المكان الذي يكتبون فيه. كي يكونوا «مع شخصياتهم». البعض يستخدمون ممثلاً أو ممثلة كنموذج أو موديل لشخصياتهم.

الأداة الجيدة هي كل ما يتسنى لك في تسهيل عملية خلق الشخصية. اختر طريقتك. يمكن أن تستخدم بعض أو كل أو أن لا تستخدم أي من الطرق التي ذكرناها، لا يهم ذلك. ما يهمك هو هل هذه هي الطرق المناسبة أم لا..

إذا كانت مناسبة استخدمها. أما إذا لم تكن مناسبة لك فاتركها وابتكر طريقتك الخاصة في خلق الشخصية. فإنها ستكون هي الطريقة المناسبة لك.

سيرة الشخصية:

سيرة الشخصية هي تتبع مسيرة الشخصية من الولادة إلى لحظة بداية القصة. كتابة هذه السيرة ستساعدك في تشكيل الشخصية.

ما هو اسم الشخصية؟.. أين ولدت؟.. كم عمرها حين بدأت القصة؟.. ماذا يعمل الأب؟.. ما هي طبيعة علاقة الشخصية بالأم؟.. هل للشخصية أخوة أو أخوات؟.. أو أنها وحيدة؟.. مدللة أم غير مدللة؟.. كيف كانت مرحلة الطفولة للشخصية؟.. هل هو رياضي، شقي، جدّي، منطو، أو مجامل؟..

أدخل في حياة الشخصية: الحضانة، الطفولة، المدرسة، الثانوية، الكلية، بعد التخرج. إذا كانت الشخصية لم تدخل المدرسة فابحث عن الخبرة «التعليمية» المعادلة. حدد العلاقات التي أنشأتها الشخصية للسنوات التي سبقت بداية القصة. هذه العلاقات ستؤثر على أفعال الشخصية عند كتابة السيناريو، ومن المحتمل أن تدعم القصة بحوادث تستطيع استخدامها في الاسترجاع أو في الحوار لتظهر الشخصية.

في «آني هول» كمثال، بعد أن فشل وودي الان «ألفي سنجر» في إقناع آني هول لأن تعود إليه، ركب سيارته وأدارها بسرعة في الاتجاه المعاكس فاصطدمت بسيارة واقفة، ثم انطلق إلى الأمام فصدم سيارة أخرى، عاد بها إلى الوراء ليصطدم بسيارة شرطة. الشرطي خرج من السيارة وتقدم إلى «ألفي»، سأله بأدب أن يسلمه رخصة القيادة. ردّ عليه «ألفي» قائلا «رجاءً لا تطلب مني أن أفعل ذلك»، لكن الشرطي أصرّ. قال له «ألفي» مرة ثانية، «لا تطلب مني أن أفعل ذلك»، فوقف الشرطي بثبات يطلب منه إبراز

رخصته وإلا سيضطر أن يأخذها من محفظته. نظر أحداهما إلى الأخر بغضب، «ألفي» هزّ كتفيه، أخرج الرخصة وحملها عاليا للشرطي كي يراها، ثم مزقها ورماها في الهواء، وقال للشرطي «إنها مشكلتي مع السلطة».

انه مشهد مضحك جدا- مشهد يمكن أن يأتي من حادثة في سيرة الشخصية.

الممثلون والممثلات يلجأون أيضا إلى السيرة في بناء الشخصية. هناك ممثلة جاءت لتؤدي اختباراً أمام «مارتن سكورسيز» لدور في فيلم «ملك الكوميديا». قدمت رؤيتها بعمل سيرة للشخصية، عملت بناء للمشهد من بداية ووسط ونهاية. أُعجب بها «سكورسيز» وطلب حضورها ثلاث مرات مختلفة، مرتين لتجري اختباراً مع روبرت دينيرو. كان الاثنان معجبين بها، لكنها لم تؤدِ الدور. لأنهم قرروا أن يعطوه إلى ممثلة رشيقة لضرورات الإنتاج.

إذا كانت لديك مشكلة في الغوص داخل الشخصية، حاول أن تكتب سيرة الشخصية في صيغة المتكلم. مثال: «اسمي ديفيد هوليستر. ولدت في بوسطن في الخامس من يوليو. أبي وكيل مبيعات متجول، كان غير متواجد أغلب الأوقات. لم أفهم لماذا، كنت أعتقد بأنه يتوجب عليّ فعل شيء ما».

بعض سير الشخصية تكون أفضل لو كتبت في صيغة الغائب، البعض الأخر يفضل صيغة المتكلم. اعمل بالطريقة التي تنفعك أكثر. «الأدوات» هي أمامك.

عرّف الحالة المهنية، والخاصة، والعامة لشخصيتك. ما هو عمل الشخصية في طلب الرزق؟.. ما هي طبيعة علاقتها برئيس العمل؟.. جيدة؟.. أم سيئة؟.. هل تشعر بالإهمال؟.. أو بالاستغلال؟.. تعمل براتب قليل؟.. كم قضّت الشخصية من وقت في عملها الحالي؟.. كيف هي علاقة الشخصية مع

رفاقها بالعمل؟.. هل الشخصية اجتماعية؟.. من أين بدأت الشخصية بهذا العمل؟.. من غرفة البريد؟.. أم من البرنامج التأهيلي للإدارة التنفيذية؟..

إذا كنت لا تعلم، فمن يعلم؟..

افعل نفس الشيء مع الحياة الخاصة. هل الشخصية متزوجة، أو غير متزوجة، منفصلة، مترملة؟.. إذا كانت الشخصية متزوجة، ممن ومنذ متى؟.. أين كان اللقاء؟.. بالصدفة؟.. بالعمل؟.. هل هو زواج ناجح؟.. أم زواج فاشل؟.. أوصفه في صفحة أو صفحتين.

الحياة الشخصية هي ما تفعله الشخصية حينما تختلي بنفسها. ما هي الهوايات والاهتمامات لهذه الشخصية؟.. المشي؟.. دورات إضافية في الكلية؟.. طبخ، نجارة؟.. إدامة البيت، رسم، كتابة؟.. في أحد أفلام «جون فانكهايمر» نرى الشخصية الرئيسية يأخذ درساً ليلياً مرة في الأسبوع في تحصيل خبرة تذوق الأكل الفرنسي. أنها لمسة لطيفة.

اكتب حياة الشخصية المهنية والخاصة والعامة في صفحة أو صفحتان. عرّفها. إنها عملية إظهار الشخصية.

البحث هو أداة أخرى يمكنك استخدامها لتوسّع قدرتك في خلق الشخصية. هناك نوعان من البحث، البحث المباشر والبحث النصي.

في البحث المباشر تلتقي بالناس لتحصل على الأفكار، من خلال المشاعر والخبرة والخلفية. افترض انك تكتب «Auto plant فيلم عن»

وتريد أن تعرف كيفية عملها ووضيفتها. اذهب هناك وتكلم مع الناس مباشرة، في الإدارة، في التصميم، في خط التجميع. خذ معك مسجّل صوت صغيراً ودفتر ملاحظات. إذا كنت تريد مقابلة الأشخاص عن طريق التلفون،

اسأل إذا كان في الامكان تسجيل المقابلة، أغلب الأحيان سيقولون لك لا مانع لدينا، خصوصا إذا قلت لهم بأنك تكتب سيناريو فيلم أو مسرحية. أكتب الأسئلة التي تريد طرحها.

إذا كنت قد قرأت قصة في الجريدة وتريد أن تتكلم مع الناس، اتصل بالجريدة، واسأل عن كاتب المقالة، وحاول أن تتصل به، ليس هناك حرج، اتصل بهم وحاول مقابلتهم، وانظر ماذا ستتعلم. أحد أصدقائي وهو مدير أستوديو معروف تحول إلى كاتب، كتب قصة عن قاتل محترف. أنهى المسوّدة الأولى للقصة وأخبرني بأنه غير راض عنها، طلب مني أن أقرأها. قرأتها، الموضوع كان جيدا، لكن القصة كانت سطحية تفتقر إلى العمق والاتجاه. سألته كم من البحث قد عمل لها، ثم فُوجئت بأنه قال لي، "لم أعمل" فقلت له، واضح، عليك أن تبحث الآن في الشخصية الرئيسية قبل البدء في إعادة الكتابة.

قبل أسابيع نشرت «رولينغ ستون» مقابلة عميقة مع قاتل محترف. أرسلتها إلى صديقي. فاتصل بـــ «رولينغ ستون» وتكلم مع كاتب المقال، حددوا مكان حجز القاتل ورتبوا لمقابلته. تعلّم صديقي عن عالم الجريمة أكثر مما كان يتخيل. أعاد كتابة السيناريو «عقد اتفاقاً مع الرجل بأن يعينه مستشاراً خاصاً براتب جيد فيما لو أنتج الفيلم» ولم يمر وقت طويل حتى اختير السيناريو من قبل منتج، بعدها اشترت السيناريو إحدى الاستوديوهات وأنتجت الفيلم.

البحث هو أداة رائعة لخلق الشخصية.

حين كنت أكتب سيناريو فيلم عن عالم آثار في رحلة علمية. احتجت إلى بعض المعلومات. اتصلت بقسم الآثار في UCLA ورتبت لمقابلة مع أحد الطلبة المتخرجين والذي عاد لتوه من رحلة علمية. بعدها اتصلت بمتحف شمال أريزونا وتحدثت مع الموظف المسئول، والذي أرسل إلي المراجع

الكاملة للكتب والمقالات والأفلام وكذلك أسماء الأشخاص الذين باستطاعتي التحدث إليهم. كان ذلك ذا قيمة عالية.

البحث النصّي هو تحصيل المعلومات من المكتبة أو المتحف أو المعهد. حين تعيّن موضوعك، كأن يكون شخصاً أو مكاناً أو حادثة أو فترة تاريخية، اذهب إلى المكتبة، وابحث عن الكتب التي كتبت بهذا الموضوع. قبل أن تقرر أن تقرأ كتاب، القي نظرة على فهرسة المواضيع. هل تبدو مثيرة؟.. تصفّح فصلاً أو فصلين. هل هي سلسة القراءة؟.. هل تحوي حقائق وتفاصيل كافية؟.. ثلاث كتب يمكن أن تكون كافية لتنشغل بمادتها لعدة أسابيع. ارجع للمكتبة بعدها واستعن ببعض الكتب، إن كان ذلك ضروريا.

يمكنك أن تستعين بالمجلات والجرائد كذلك. ارجع إلى فهرست دليل القراء للدوريات الأدبية والى نيويوركر تايمز. إذا كنت تريد مساعدة في الحصول على كتب أو منشورات، اذهب إلى خانة المراجع في المكتبة. تأكد كذلك من الببيلوغرافيا في مؤخرة كل كتاب تستخدمه. أنا أبدا كل مشروع بهذه الطريقة، إذا كان سيناريو أصلي أو فيلماً تسجيلياً.

إذا كان الخبير الذي تريد التحدث معه، طبيباً أو طبيباً نفسياً أو محامياً، يمكن أن تدفع رسم استشارة. إذا طلب الشخص الدفع للاستشارة، أنت تقرر حجم الأهمية لهذه المعلومات. اعمل كل البحوث الأخرى قبل أن تتخذ القرار. أحيانا تجد أنك لا تحتاج إلى خدمات متخصصة.

إحدى طالباتي كانت تكتب سيناريو تدور أحداثه في وادي سان جاكوين، لكنها لم تعرف ماذا تكتب لأنها لم تر المنطقة من قبل، قلت لها اذهبي في عطلة نهاية الأسبوع، وتجولي بسيارتك في ذلك المكان، لتعرفيه جيداً، وكان ذلك مفيداً، فأكملت السيناريو.

»ريتشارد بروكس« كاتب ومخرج أفلام »بدم بارد« و«المحترفون»، يقضي شهوراً في البحث قبل أن يكتب كلمة. إنها أداة رائعة.

كذلك الحوار. في حلقتي ومحاضراتي، هنا وفي الخارج، أسمع الناس يقولون وباستمرار، كيف أطور من الحوار؟.. «عندما أسألهم ما هي مشكلة حواراتكم، يقولون» «إنها متكلفة وسمجة وزائفة» يمكن أن يكونوا على حق.

الحوار تجريبي. يصبح أسهل مع كل محاولة. اخبر تلامذتي حين يجلسون للكتابة، أنهم ربما سيكتبون ٤٠ أو ٦٠ صفحة من حوار ضعيف. ثم ماذا، فليكن ضعيفا! لا يهم في هذه المرحلة. ستعيد كتابته لاحقا، دع نفسك تكتب تلقائيا حواراً ركيكاً. أغلب الكلمات على المسوّدة ستكون على هذه الحال.

«الكتابة هي إعادة الكتابة» كما يقال.

البعض يعّول على الحوار لأنهم لا يفهمون ماهوالحوار أو ما هي وظيفته. يعطون الكثير من الأهمية. يقولون أن الحوار هو «كل شيء» في السيناريو، وحين يبتدئون بالكتابة وتظهر حوارا تهم مخالفة لتوقعاتهم، يصبحون قلقين. ثم يعيبون عملهم، فيصبح التقييم والحكم نقدا قاسيا. إذا استمروا به يمكن أن يوقفهم ذلك عن الكتابة. كونهم يعتقدون أن حواراتهم لم تكن جيدة بصورة كافية.

شيء لا يصدق.

إذا كنت مستعداً لكتابة ٤٠ أو٦٠ صفحة من حوارات ضعيفة، سيكون ذلك عملية تفريغ في الكتابة. عندما تنتهي من مسوّدة الكلمات – على الورق ستندهش من التغيير. وعندما تعيد كتابة هذه الصفحات ستتطور حواراتك بصورة كبيرة. بعض الناس بالتأكيد يملكون سمعا للحوار أفضل من غيرهم. لكنك تستطيع تطوير ذلك. تستطيع تعلّم كتابة حوار جيد.

الحوار هو وظيفة الشخصية.

هناك أدوات تساعدك في كتابة حوار مبدع. إحدى هذه الأدوات هي استخدام جهاز التسجيل الصوتي لتسجيل ما يتحدث به الناس.

سجّل محادثة لأحد الأصدقاء أو المعارف. واستمع لها. لاحظ كيف هي مجزأة. كيف تأتي الأفكار وتذهب بسرعة. إذا كنت تريد معرفة كيف يبدو الحوار «الحقيقي»، اكتبه بصيغة سيناريو. استمع إلى التكلّف والتميّز، حاول أن تجد أسلوب الحديث، اسلوب التعبير. بعدها فكّر بشخصيتك وهي تتحدث بهذا «الإيقاع» أو بهذه «اللغة».

دستن هوفمان يعمل على ذلك حين يحضّر لدور جديد. يأخذ الحوار المكتوب، يتحدث إلى أناس مختلفين، يرتجل مشاهد على شريط. بعدها يستخدم كل ما هو طبيعي وفعّال.

كتابة حوار جيد كالركض، أو العزف على البيانو، أو السباحة، أو ركوب الخيل. انه عمل تجريبي، كل ما تمارسه أكثر كلما يصبح أسهل. لا يهم أن يكون جيدا أو رديئا في البداية، أعط فرصة للتفكير المبدع أن يظهر. كن واثقا من العمل. انه أكبر منك. دع شخصياتك تتحدث عن نفسها. استمر في الكتابة فقط. احذر من أي أحكام أو تقييمات تقوم بها أثناء ذلك، لا تدعها تؤثر عليك. قل ما هو سهل ثم انته. دع نفسك تنطلق بحرية! اكتب حوارًا ضعيفا! لا تجبر نفسك بكتابة حوار جيد منذ الصفحة الأولى.

أحدى تلميذاتي كانت تكتب سيناريو قد فكرت فيه لسنوات عديدة. كانت تكتب بأسلوب ممتع من نثر أنيق، وعندما بدأت بكتابة الحوار، كان جميلا بحق. جميلا في القراءة، كل جملة فيه هي دقيقة وواضحة. كل فكرة تحمل تكاملا في التفكير بها وبصياغتها.

لكنه كان حوارا رديئاً !

الناس لا يتحدثون بنثر واضح ومنظم، بل يتحدثون بغير انتظام وبجمل سريعة وأفكار غير مكتملة، يغيرون المواضيع في طرفة عين. استمع إلى الناس. ستسمع كل شيء، سترى بعدا جديدا تماما عن الكيفية التي يتحدث بها الناس. الحوار ليس نثراً أو شعراً.

الحوار الجيد والفعّال يدفع القصة إلى الأمام، ويجعل القارىء يقلب الصفحات. وهذا هو عمل كاتب السيناريو: السيناريو هو تجربة قراءة قبل أن يتحول إلى تجربة بصرية.

ماذا يفعل الحوار؟.. ما هي وظيفته؟..

أولا، الحوار يدفع القصة إلى الأمام.

ثانيا، الحوار يوصل الحقائق والمعلومات إلى القارىء أو الجمهور.

ثالثا، الحوار يكشف الشخصية. الشخصية ستتحدث عن نفسها، أو يتحدث الآخرون عنها.

«هنري جيمس» له نظرية يطلق عليها نظرية الإنارة، حيث تحتل بها الشخصية الرئيسية مركز دائرة، محاطة بشخصيات أخرى، في كل مرة تتفاعل أي شخصية مع الشخصية الرئيسية، فإنها تضيء الشخصية الرئيسية، كتوجيه ضوء في غرفة معتمة. الحوار ينير، انه يكشف شيئا عن الشخصية.

الشرح عادة ينجز بالحوار، الشخصيات تتحدث بما جرى كي تثبّت الخط القصي. بالكثير من الشرح يصبح الحوار رخيصا ولا يجلب الانتباه. الحقيقة أنك لا تحتاج الكثير من الحوار. انك تحتاج منه فقط ما يكفي في تهيئة القصة، مشهد واحد ربما كما في «قراصنة التابوت المفقود». أو بصريا كما في «أناس عاد يون».

هناك طرق أخرى لإنجاز الحوار: صورة فوتوغرافية مثلا مع الراوي خلف الكادر «تكشف» لنا شيئا عن الشخصية كما فعل وودي الان في «آني هول» فهو يرينا كيف يعيش أحد تحت سكة حديد. يقول «يمكن أن يكون قد أثر في شخصيتي، وهذا مربك قليلاً على ما أظن». في فيلم الآن رينيه «عمي الأمريكي» يرينا الكاتب «جان غروه» صورا لمراحل نمو الشخصية الرئيسية وهي تتحدث عن سنواتها الأولى. إنها طريقة بصرية للكشف عن الشخصية.

رابعا، الحوار يؤسس العلاقة بين الشخصيات. إذا كنت قد عينت وجهة نظر الشخصية الرئيسية، يمكنك استخدام الحوار لخلق وجهة نظر موافقة أو مخالفة تولّد صراعا يحافظ على دفع القصة إلى الأمام.

الحوار كذلك يعلّق على الفعل. في فيلم «هوستلر» حين يدخل «فاست ايدي» للمرة الأولى في قاعة البلياردو ويحاول أن يخدع جون الكبير، أجاب الرجل الكبير «أنا لا أقامر مع أحد يدخل قاعة اللعب بحقيبة مدرسية. لا تحاول أن تقامر عليّ». في جملة واحدة تأسست علاقة «ايدي السريع» مع الزبائن.

الحوار كذلك يربط المشاهد. يمكن أن تنهي المشهد بشخصية تقول شيئا ما، تنتقل بعدها إلى مشهد جديد مع شخصية أخرى تكمل الحوار. كمثال، يمكن أن تكتب سياق مونتاج – سلسلة من لقطات مختلفة– تجعل الشخصية تتحدث أثناء التسوق أو تتكلم مع المحامي أو تستلقي في حوض سباحة أو تضع ماكياج أو تصعد إلى سيارة تكسي لتصل إلى الأوبرا حيث تلتقي بزوجها أو عشيقها أو صديقها أو أحد المعارف، ويستمر الحوار كأنه مشهد واحد.

الحوار يشدّ السيناريو ببعضه البعض ويخلق أداة سينمائية فعالة. إنه فقط واحد من أدوات عديدة تستخدمها في توسيع وتكبير الشخصية.

كي تخلق شخصيات، يجب أن «تتقن معرفتهم»، هذه العملية في الإطلاع على الشخصيات عملية بطيئة وصعبة. لديّ قاعدة في العمل، هي تهيئة ثلاث أدوار من الدراما التي أكتبها، والتي تختلف كثيرا عن بعضها البعض في التشخيص، لكن ليس في المعالجة. وحين أبدأ العمل مع مادتي، أشعر وكأني داخل عربة قطار في رحلة مع الشخصية ويتوجب علي أن أتعرف بها. الإطلاع الأول مررنا به وتحدثنا هنا وهناك. فحين أكتبها مرة أخرى، تكون بالنسبة لي أكثر وضوحا، صرت أعرف الناس وكأني أمضيت معهم شهرا في فندق. حصلت على النقاط الرئيسية في شخصياتهم، والقليل من خصوصياتهم. كما يقول هنريك أبسن.

التمرين

أكتب سيرة الشخصية لاثنين أو ثلاثة من شخصياتك الرئيسية. ركّز أولا على سنواتهم الأولى. أين ومتى ولد كل واحد منهم؟.. ما هو عمل الأب؟.. ما علاقة الشخصية بوالديها؟.. هل للشخصية أخوة أو أخوات؟.. كيف هي طبيعة العلاقة – أليفة ومساندة أم حساسة وعدائية؟..

عرّف العلاقات الأخرى التي شكلتها الشخصية مع باقي الناس. تذّكر نظرية الإنارة: كل شخصية ترفع الضوء وتسلطه على شخصيتك الرئيسية.

ماذا عن المدرسة المتوسطة؟.. الطالب المجتهد، ماذا يأمل أن يصبح حين يكبر؟.. هل يملك كثيراً من الأصدقاء؟.. منطو أم مجامل؟..

اذهب إلى مرحلة الثانوية. هل كانت الشخصية تشترك في أي ناد؟.. هل الشخصية اجتماعية وترتبط بمواعيد كثيرة؟.. تنتمي إلى عصابة أو نادي اجتماعي؟.. هل الشخصية مؤدبة؟.. من كان أول رفيق للشخصية؟.. بعض الناس «يصل الذروة» في مرحلة الثانوية العامة، هل شخصيتك من هذا النوع؟..

إذا دخلت الشخصية إلى الجامعة، أي جامعة؟.. بماذا تتميزفي السياسة؟.. تتغير الشخصية بطريقة ما؟.. تصبح فعالة في السياسة؟.. ثورية؟.. جدّية في الدراسة؟.. تكتشف شرب الخمر؟.. كيف تؤثر حياة الكلية على الشخصية؟..

ماذا عن الكلية؟.. هل تخرجت الشخصية؟.. متى؟.. إذا لم تدخل الكلية فماذا تفعل؟.. تجد عملاً؟.. ما هو العمل؟.. تخدم في فيتنام؟.. تسافر؟.. ماذا عن الزواج والعلاقات المهمة الأخرى؟..

اكتب سيرة الشخصية لتغطي حياة كل شخصية إلى زمن بداية القصة.

اكتب من ثلاث إلى خمس صفحات عن شخصيتك الرئيسية، واعمل نفس الشيء مع شخصيتين رئيسيتين من شخصياتك. فكّر بالشخصية لعدة أيام، ثم أركن لفترة حيث يمكنك العمل دون إزعاج لساعتين أو ثلاث. الموسيقى الهادئة والضوء الخافت قد يكونا عاملاً مساعداً. حين تشعر بالراحة، ابدأ «بتفريغ» أفكارك وأحاسيسك عن الشخصية. دعها تخرج فقط. لا تقلق بقواعد اللغة والإملاء أو الخط السيئ. فقط اكتب أفكارك على الورق، ولا تفكر بشيء آخر. لن يرى هذه الصفحات أحد سواك، إنها

أداتك فقط تستخدمها لتكشف بها عن الشخصية، «لتعرّفها». ربما ستلجأ لاحقا للاستعانة بجزء من حياة الشخصية في السيناريو. ذلك أمر جيد. لكن الآن، فقط ضع الشخصية على الورق. حرر أفكارك. دعها تخرج، دع الشخصية تكشف عن نفسها.

سيرة الشخصية هي عملية كشف للشخصية. إنها تجعلك «تجد صوت الشخصية». كما يسحب الساحر منديله من ردن ثوبه. فهو يسحب واحدا للخارج ثم بعده آخر ثم آخر ثم آخر ثم آخر ثم آخر. نحن نتوقع الكثير من المناديل، لكن حين تستمر المناديل في الخروج تكون فوق توقعاتنا. إنها تستمر في الخروج، أمتار وأمتار من المناديل.

ما تضعه الآن على الورق يعبّد الطريق لما سيأتي. فقط أبدأ في الكتابة، لا تتوقف أو تتعثر في عملية الكتابة. إذا كتبت ١٠ صفحات، لا تعيد كتابتها لتجعلها خمسة، لأنك ستفقد العفوية.

حين أعمل سيرة للشخصية عادة ما أنتهي بحوالي ٢٧ صفحة. أبدأ مع الأجداد ثم أنتقل إلى الآباء، ثم إلى الشخصية، حتى أني يمكن أن أستعين بالعصور السابقة أو بمعلومات التنجيم.

اعمل الشيء نفسه مع الحياة المهنية والخاصة والعامة للشخصية. اكتب صفحة أو صفحتين عن عمل الشخصية. ماضي العلاقة التي تربط الشخصية برفاق العمل؟.. هل العلاقة جيدة مع المدير؟.. مع الزملاء في العمل؟.. هل هناك علاقة سرية مع المدير؟.. ما هو هدف الشخصية في الشركة؟.. وضّحه.

اعمل نفس الشيء مع الحياة الشخصية العامة. وضّح العلاقات. كذلك في الجانب الخاص، الهوايات والنشاطات والرغبات. ادخل في حياة الشخصية وأكتب «يوم في حياتها»، ماذا تفعل الشخصية منذ أن تستيقظ في الصباح لحين ذهابها للنوم ليلا. اكتب في صفحة أو صفحتين. إذا كنت تريد أن تكتب أكثر، أكتب أكثر أو إذا استطعت أن تجعلها أقل، فلتكن أقل.

إذا اكتشفت بأنك لست متأكدا من فترة معينة من فترات حياة الشخصية أو كنت غير مطمئن لها. اكتبها في صفحة أو صفحتين كي تطلق عنان أفكارك. العلاقة بينك وبين شخصياتك هي ذات العلاقة بين أصدقاء مقربين. قرر أنت ما تريده ثم قم بتوضيحه. إذا كنت لا تعلم هل تكتب أو لا تكتب، اكتب! إن السيناريو هو لك، قصتك، شخصياتك، خياراتك الدرامية.

حينما تنجز مهمتك، ستتعرف على شخصياتك كما لو انك «أمضيت معهم شهرا في فندق».

وهذا هو كل شيء.

- ٧ -

الفاعلية البصرية للشخصية

حيث سنوضّح الطرق التي تكشف الشخصية بصريا:

في الفيلم الإنكليزي «يوم الجمعة الطويل»، للكاتب «باري كييف»، يظهر بوب هوسكنز رجل عصابة إنكليزياً يبحث عن نجومية في منتجع مقامرة دولي أقيم في جزء متهدم على الواجهة النهرية في لندن، ويأمل بالحصول على ثروة من العصابات الأمريكية المتوافدة على ذلك المكان، لكن "هوسكنز" يشعر فجأة بأن هناك أحداً ما يريد أن يبطل هذا العمل. فقد قتل مساعد مهم له في الحمام، ومات الآخر في تفجير عند الكنيسة في يوم الأحد، وقبل اجتماع خطير مع الأمريكان تفجّر المطعم وتحول إلى ركام.

أصيب «هوسكنز» بالصدمة. من فعل ذلك، والسؤال الأكثر أهمية هو، لماذا؟..

كان يبحث باهتياج في عالم الجريمة ليعلم السبب ومن هو وراء هذه الأعمال. فاكتشف بأن مساعده الأكثر ثقة قد تورط في هذه المؤامرة، فقتله في ثورة غضب على ظهر اليخت. وعندما غادر المكان عائدا إلى شقته الفارهة، كان ملطخا بالدم، كان أول شيء فعله هو أنه دخل إلى الحمام. إنها لحظة كشف حيث نراه يقف أسفل الدوش، مبللا في دفء. تبقى الكاميرا عليه وهو

عريان ووحيد، يحاول «غسل» الغضب والثأر والخيانة التي يشعر بها. مشهد الحمّام هذا هو استعارة بصرية.

ونحن نراقب «هوسكنز» يمكن أن نشعر بحزن هذه الشخصية وانعزالها. من بوسعه أن يكره هذا الرجل الضئيل بهذا القدر ومن الذي يدفعه لهذا الفعل؟.. تساقط الماء يُنذر بالتطهير الذي سيظهر تلك الليلة في التحضير لموته هو شخصيا. الاستحمام كان لحظات سينمائية رائعة. تعمل في جميع المقاييس، بصريا توسّع من إدراكنا وفهمنا للشخصية الرئيسية. إن مشهدا كهذا يشكل الفاعلية البصرية للشخصية.

هذا التكنيك ليس جديدا بالطبع. فبعد قتل مكبث لدونكن في مسرحية مكبث، حاول أن ينظف يديه من الدم:

هل تغسل بحار «نبتون» العظيمة كلها هذا الدم عن يدي فتنظف؟.. لا، بل إن يدي هذه لسوف تضرّجُ البحار العارمة، وتجعل الأخضر أحمر قانياً

الفيلم هو وسيلة بصرية – صور متحركة – وشاشة– السيناريو هو قصة تسرد بالصور. في السيناريو الجيد تُكتب القصة في صور كي نتمكن من رؤية القصة على الصفحة.

هناك فرق كبير بين السينما والتلفزيون، شاشة التلفزيون صغيرة، وهناك تمسك حاد في التلفزيون يمنعك من المشاركة الفعلية كمشاهد. نحن لا "نرى" التلفزيون، نحن «نشاهده». علاوة على ذلك، برامج التلفزيون انتقلت إلى الدعاية، فهي غير مبنية وفقا للحاجات الدرامية وما تتطلبه القصة. فحين تكتب للتلفزيون، يجب أن تأخذ بالحسبان أن هناك دعاية كل ١٠ أو ١٥ دقيقة، ويجب عليك أن تبني القصة وفقا لذلك. «في الفيلم التلفزيوني هناك عادة سبعة إلى تسعة توقفات إعلانية، كل فصل لا يتوافق مع التوقف الإعلاني».

التلفزيون «وسط كلامي» نحن «نشاهد» التلفزيون «أي» ننظر «إليه».
لدي صديق كان مديرا لقسم الشؤون الأدبية في محطة تلفزيونية رئيسية، قال لي «التلفزيون هو برامج إذاعية مصورة»، اعتقد إن هذا تقييم مضبوط. يمكنك أن تلقي نظرة على فيلم الأسبوع، أو حتى المسلسل المتألق «رياح الحرب»، تجد أن الشخصيات الرئيسية تتحدث عما تريد، أو عما يريدون فعله. عقول ناطقة. يصفون مشاعرهم بالكلمات، فهي لا تظهر بصور. يمكنك أن تشاهد التلفزيون وتتحقق، هل هم «يحكون» القصة أو «يصورونها». «هناك استثناءات، بالطبع، مثل الفيلم التلفزيوني» جيمس دين«للكاتب وليم بيست».

في الفيلم أنت «تصّور» قصتك: تسردها بالصور. معرفة ماهية الفاعلية البصرية المتوفرة لديك توسع من قدرتك لرؤية العلاقة بين القصة والصورة. الفاعلية في الفيلم بصرية. الفعل البصري يكشف الشخصية.

فكّر بذلك. الشخصية هي الفعل. الشخص بما يفعل لا بما يقول.

«السارق»، كتبه وأخرجه مايكل مان، يعطي مثالاً رائعا على ذلك. ففي عملية السرقة والتي يفتتح بها الفيلم هناك – عشر دقائق من سياق ليس فيه حوار مطلقا– نعرف به الكثير عن الشخصية الرئيسية «فرانك»، نعرف أولا بأنه فعلا خبير بما يفعل. يخترق حاجزاً لقبو سميك بواسطة لحام مصمم بصورة خاصة، بعدها ينقب في خزانات الألماس ليأخذ أغلاها قيمة وكذلك الأحجار الثمينة غير المقطوعة، ثم يرمي الباقي على الأرض.

وحين ينتهي من العمل، يلتحق برفيقه، يخرج ليركب السيارة المخصصة للفرار، ويسوق بمهل في شوارع فارغة. يقف في كراج خال ويُدخل السيارة، يغلق الأبواب، ثم يرمي المفاتيح، يتخذ الاثنان سيارتين مختلفتين ثم يختفون في الظلام. انه سياق رائع، الروعة تكمن في إتقان العمل.

فرانك يتكلم مع «جيسي» «تيوزدي ولد» ويخبرها من هو وماذا يعمل، نتوصل نحن إلى كل ما نريد معرفته عنه.

فرانك

ماذا تظنين أني أعمل؟.. أنا
ألبس بنطلون ب ١٥٠ دولار،
قميص حرير، بذلة ب ٨٠٠
دولار، ساعة ذهب ود فلولس
رائعة، محبس ثلاثة قيراط..
«يتوقف»
أغيّر السيارات كما يغير الناس
أحذيتهم.
«جيسي تنظر إليه»
هلو، حبيبتي، أنا حرامي.
كنت في السجن.

الفيلم يجب أن يُبلّغ عن الشخصية. هذا ما يفسر لنا مدى أهمية الفاعلية البصرية. فرانك «حرامي» وصاحب سوابق، يريد أن يعيش حياة «طبيعي» زوجة وعائلة وبيت وسيارتان في المرآب. نراه يحتفظ بلوحة «كولاج» يحملها معه دائما، يريها إلى جيسي تحتوي على صورة لبيت ألصق عليها صورة سيارة كاد يلاك في المقدمة. مع القليل من الأشجار، وصورة طفل في المقدمة قصَّها من إعلان لمأكولات «جربر». وكذلك امرأة تنظر باتجاهنا. تحتها وجه «أوكلا» «وليم نلسون». كل شيء في الصورة قد تجعد وتمزق

قليلا. الصور التي في اللوحة تكشف عن حاجاته الدرامية، هذه القوة التي تدفعه في سير الفيلم. السرقة قد كشفت لنا عن شخصيته.

ما هي الفاعلية البصرية التي تستخدمها للكشف عن الشخصية؟..

أولا، الوصف الخارجي: تستطيع أن تصف الشخصية باختصار «بدين، مدخن شره، عمره في بداية الأربعينات»، أوصف البيت «كبير ومزخرف»، السيارة «فاخرة، موديل حديث»، والبذلة «الأنيقة» للشخصية. لا تكن حريصاً على التفاصيل. عمم. لا تحتاج أكثر من أربع جمل تصف بها الشخصية: انه يعيش في «شقة من كروم وزجاج، جدرانها مطلية بحداثة»، أو إنها تعيش في «شقة بسيطة، بتصميم ريفي، وديكور لطيف»، يخبرنا هذا عن كل ما نريد معرفته عن الشخصية بصريا.

في سيناريو فيلم عناقيد الغضب، «بايك بيشوب» الذي يؤديه وليم هولدن وُصف بأنه بشع ورجل ثقيل الدم في الأربعين من العمر. كثير التفكير، براعة الشخصية وولعه بالعنف يجعله لا يخاف من شيء – فقط من التغيير الذي يحصل في داخله أو من الناس المحيطين به.

هذا وصف جيد للشخصية. مختصر ومفيد وكذلك في صلب الموضوع.

إذا كانت شخصيتك تقود سيارة حديثة أو قديمة ومحطمة، لا تذكر سنة إنتاجها، مصنعها، موديلها، أو لونها. إذا كانت الشخصية تلبس موديلات حديثة، لا تحدد ماذا تلبس بالضبط، اترك مصممي الملابس ومهندسي الديكور يؤدون عملهم.

الإعداد يمكن أن يكشف عن الشخصية أيضا. في «هوستلر»، حين يخسر بول نيومان أمام «مينسوتا فاتس»، يترك صاحبه ويذهب إلى المكان الوحيد

المفتوح في تلك الساعة من الليل، «موقف الباصات». انه المكان الذي يأتي إليه الناس ويذهبون، يصلون ويغادرون – انه مكان للانتقال. ليس لدى «ايدي السريع» مكان يذهب إليه، ولا وجهة ولا غرض ولا نقود – انه في مرحلة انتقال.

في نفس الفيلم، «بيبر لوري» تؤدي دور شخصية تعاني من تشوه خلقي «تعرج في المشي». هذا التشوه يبين وضعها النفسي: فهي عرجاء مثيرة للعاطفة. تشرب كثيرا، تشعر بالأسى على نفسها، لا تستطيع العيش مع هذا الوضع. وحين يرحل «ايدي السريع» إلى كنتاكي في نهاية الفيلم، تنظر إلى نفسها في المرآة وهي تحت تأثير المسكر، تكتب على المرآة «عرجاء، منحرفة، مومس» وتنتحر. أنها في الواقع عرجاء تعيش كارثة الرثاء لذاتها. «ايدي السريع» قد تحول بمساعدتها من خاسر إلى فائز، انه يتغير، لكنها لم تتغير. الوضع الجسماني هو فاعلية بصرية جيدة في كشف الشخصية.

«سام بيكنباه»، و«والون غرين» اللذان كتبا عناقيد الغضب، قد وصفا «بايك بيشوب» بأنه «يمشي بعرج، وألم خفيف مستديم» انه أعرج، «شخص لا يتغير يعيش وسط عالم متغير».

في «ليتل فوس وبيغ هولسي» للكاتب جارلس ايستمان، يظهر روبرت ريدفورد وله أثر لجرح كبير في منتصف ظهره، أثر الجرح هذا أصبح إظهارا ماديا للوضع النفسي. نحن نفهم ذلك من خلال سير الفيلم.

حاول أن تظهر بعض الأمور في الشخصية. في تحفة رينوار، «الوهم الكبير»، يؤدي «اريك فون ستروها يم» دور موظف ألماني اورستقراطي يدير سجنا في الحرب العالمية الأولى. وفي أحد المشاهد التاريخية، نرى «فون ستروها يم» يضع زهرة على عتبة نافذته ويعتني بها بمنتهى الرفق، يقول إنها نقطة اللون الوحيدة في هذا المكان الموحش.

هناك طريقة أخرى لكتابة سيناريو ناجح، وهي التفاعل الحيوي بين الصوت والصورة. فهما نظامان مختلفان في صناعة الفيلم. عندما يصوّر السيناريو، تجمع مواد الصورة والحوار في سياق، ثم تقطّع بعدها تقطيعا أوليا ثم تصقل في التقطيع النهائي، بعدها «تغلق»، لاشيء يتغير بالصورة بعد ذلك. تأتي بعدها مادة الصوت المختلفة، والموسيقى، قد تكون ١٥ أو ٢٠ مادة مختلفة تقطّع وتمنتج، ثم «تغلق» في أستوديو التسجيل، الشريط الصوري والشريط الصوتي يمزجان في مادة فيلمية واحدة. هذه هي «الاستجابة الأولى للطبع» تمر بعدها بعدة عمليات قبل أن تتحرر نهائيا.

حين كنت أكتب وأنتج برامج وثائقية تلفزيونية لحساب «ديفد وولبر». جربنا بكل حرّية. جاك هالي، جي آر، مارشال فلوم، الان لاندسبورغ، ومل ستوارت كنّا دائما نبحث عن طرق جديدة في صنع الفيلم. في ذلك الوقت في بداية الستينات، كانت شركة وولبر للإنتاج هي البوتقة الحقيقية للمواهب. تيري ساندرز عمل «كلمة في صورة» و«نهاية حرب»، والمونتير الرائع بود سميث الذي منتج معظم أفلام «فريدكينز» وعمل أخيرا لفيلم «ضوء الموسيقى»، وكان أيضا يشرف على تقطيع فيلم «personal best» «كل الاعادات البطيئة للألعاب الرياضية الآن جاءت مباشرة من وولبر شوز»، «والون غرين» الذي اشترك في كتابة «عناقيد الغضب»، والمشعوذ، والحدود، «ديفد سلتزر» الذي كتب النذير «hellstrom chronicle؛ » و«Omen» «جيمس بروكس» الذي عمل ثورة في المواقف الكوميدية مع «الان بيرنز» في «عرض ميري تايلر مور» وحصل على أوسكار في فيلم « Terms of Endearment»؛ ونك نوكسون واروين روستن اللذان عملا كل عروض الناشيونال جيوغرافك من ١٩٧٥ إلى ١٩٨٢. كنا نحن نفر قليل من الناس الذين يعملون في هذا المجال في ذلك الوقت.

كنا قد وضعنا «قانوناً» لأنفسنا حين عملنا برامج مثل «هوليود والنجوم، هوليود، السنوات الذهبية، أربع أيام من نوفمبر، مسلسل السيرة، والمئات غيرها»، وكان قانونا سهلا: وهو «أن لا نخبر الناس عما يشاهدونه».

منذ أن عملنا الأفلام الوثائقية، استخدمنا أشرطة إخبارية حقيقية وصامتة وأفلام فيديو البيت، كل شيء نجده كي نحكي به القصة مع الراوي، أو نقوم بإعادة تمثيل المشهد لنأتي بالتفاصيل، حتى إننا قمنا بإعادة خلق الحوار المباشر. ما فعله وودي الان في «زيلغ» وظفناه نحن في الفيلم الوثائقي.

«لا تتحدث عن ما تصور» كانت أداة بسيطة مكنتنا من توسيع آفاق مواضيعنا. بهذه الطريقة عرض عسكري مثلا، وكان موضوعنا هو هاري ترومان، نجعل الراوي يتحدث عن ترومان وهو يدير محلا للألبسة الرجالية عندما كان يحلم بالمشاركة في الحرب العالمية الأولى. بهذه الطريقة، نوسّع من إدراك المشاهد للشخصية. ما قيل لا علاقة له بما يُعرض.

باستطاعتك أن تستخدم الشريط الصوتي والشريط الصوري ليكمّل أحدهما الآخر وتوسع في القصة والشخصية. إنها فاعلية بصرية.

الصوت الخارجي VO تكنيك سينمائي فعال. مثال جيد على ذلك هو افتتاحية فيلم القيامة الآن، الذي كتبه جون ميلوش وفرنسيس فورد كوبولا. نسمع في بداية الفيلم أصوات الهيليكوبتر من مسافة ونرى اللهيب المضيء للنابالم ينفجر في الغابة، في شريط الصوت نسمع جم موريسون وأغنية لفريق دو رز يغنون «النهاية»، نهبط ببطء في كابوس مارتن شين. نسمع صوته VO يخبرنا بانه في سايغون، يبحث عن مهمة. «عندما أكون في الوطن أريد الرجوع إلى سايغون. وحين أكون في سايغون أريد العودة إلى الوطن» هذا هو الفيلم! دمج مع بعضه البعض لخلق ما هو أوسع من تجربة الحياة.

في فيلم Mon Oncle d' America «عمي الأمريكي» للمخرج آلان رينيه، وسيناريو جين كرولت، نرى لقطات سريعة لألبوم صور فوتوغرافية للشخصية في عمر٥، ١٢، ١٩ و٢٥، ونسمع الشخصية تعلق بالصوت الخارجي VO تصف شعورها وهي تكبر. انه سياق يوسع من فهمنا البصري عن الشخصية.

في فيلم فرنسيس أول ما نرى هو صور فوتوغرافية لفرنسيس فارمر «جيسيكا لانج»، ونسمعها VO وهي تكتب في دفتر يومياتها. فنعرف عنها الكثير منذ البداية.

في فيلم سنة من العيش الخطر، بيلي كوان «ليندا هنت»، يحفظ ملفات عن أصدقاء ومعارف، وبينما نراه يطبع في بيته الصغير، نسمع أفكاره ومشاعره وترقبه للشخصية التي يكتب عنها ويرى صوراً فوتوغرافية لها. فنتعرف نحن على الشخصية بطريقة بصرية.

إن الصور الفوتوغرافية ودفتر المذكرات والألبوم والجريدة وأمور أخرى كثيرة باستطاعتها خلق الفاعلية البصرية. اعرض شيء وتحدث عن شيء آخر.

فيلم خمس قطع سهلة «كتبه أدريان جويس»، يعتبر واحداً من أفضل الأفلام الأمريكية في العقدين الماضيين، يحتوي على مشهد رائع يبين الفاعلية البصرية للشخصية. جاك نيكلسون عامل نفط قذر يأتيه خبر بأن والده يعاني من جلطة ويقرر بأن عليه العودة إلى البيت. نراه في موقع العمل مع رفاقه، ونعلم بأنه مرتبط بفتاة ليست متألقة تعمل نادلة «تؤدي الشخصية كارن لاك». فنفترض انه من خلفية طبقة العمال.

عندما يصل البيت، نفهم بأنه من الطبقة فوق المتوسطة، وهذا يتعارض بصريا مع ما رأيناه في الفصل١. إنها تفصح عن الكثير من شخصيته، انه غير راض عن واقعه.

المخرج «بوب رافلسون» يرينا نيكلسون وهو ينظر إلى مجموعة من الصور العائلية المعلقة على الجدار، ونرى بعض أللقطات له حين كان طفلا. كان يتأمل تلك الصور ونحن نتأمل في وجهه، بشّد وتوتر، تباين مدهش بين ما هو الآن وما كان عليه.

إذا كنت تريد أن تكتب مشهداً أو سياقاً تعرض به سلسلة من المشاهد أو صوراً صامتة مع حوار من خلف الكادر

أكتب الحوار أولا دون أن تأخذ الصورة بعين الاعتبار. وتأكد من أن تجعل من الحوار مكثف بأقصى ما يمكن.

بعدها، في صفحة أخرى، بيّن كيف ستستخدم الصور أو المشاهد. إذا كنت تستخدم الصور الصامتة فقط، اكتب وصفا عن كل واحدة منها على كروت ٣×٥، ثم اعمل مع المادة البصرية. اختر بعناية. لا تستخدم أكثر من ٤ أو ٥ صور صامتة في السياق. حين تكتب الحوار والمادة الصورية الصامتة، خذ صفحة ثالثة لدمج التقطيع. ثم هذب المشهد، موّج الكلمة والصورة مع بعض، بصورة مكثفة. إذا وجدت أنها لا تعمل بشكل جيد، حاول أن تستعين بصور أخرى تعمل بشكل أفضل ثم اصقل الانتقالات إلى أن يتدفق السياق.

قال روبرت تاون في مقابلة له، بأن التلفزيون يعلّمك أن تكتب بصورة سيئة، لأنه يجب عليك أن تكتب ما ترى، عليك أن تكتب حول «المشكلة»، انك لا تملك الفرصة لكتابة ما بين السطور في المشهد. مابين السطور هو ما يحدث تحت سطح المشهد، الأفكار والمشاعر والأحكام – ما لم يقل أكثر مما قيل. نمتلك جميعنا تجربة الاشتراك في محادثة يقول الناس فيها أشياء هي ليست ما يشعرون به. حين تبدأ محادثة في حفلة مع شخص قد أعجبك، عن ماذا تتحدث بالحقيقة؟..

هناك مثال رائع لهذا في آني هول.

ألفي

«يومئ إلى صور على الجدار»

.. إنها رائعة، هل تعلمين. إنها تمتلك..

كذلك.. أه ه.. أ.. نوعية.

تايتل: أنت فتاة جميلة.

آني

.. أفكر جديا بأن أدخل درس

تصوير قريبا.

تايتل: يعتقد بأني فتاة سهلة.

ألفي

التصوير شيء مثير، لأن، كما تعلمين،

انه – انه شكل فني جديد، وكذلك،

أ ه..، معيار جمالي لم ينبثق بعد.

تايتل: كم هو جميل هذا الجسد

الاسترجاع هو فاعلية بصرية يتداخل به مشهد من الحاضر مع مشهد من الماضي، كمشاهد فيلم أناس عاديين، ومشاهد الاغتصاب في كاوبوي منتصف الليل، أو في ذكريات ليليان هيلمان في جوليا. الاسترجاعات يمكن أن تكون أجزاء من مشاهد أو مشاهد أو الفيلم بأكمله، فيلم الرجل الكبير الصغير يبدأ مع داستن هوفمان وهو يعطي مقابلة لمراسل عمره ١٠٢، ثم نرى القصة التي يحكيها.

كتّاب السيناريو المبتدئون لديهم الميل لاستخدام الاسترجاعات حين لا يحتاجون إليه، فيصبح استخدامه مفرط. وكما لاحظ توني بل قائلا «حين أقرأ استرجاع في السيناريو أعلم أن الكاتب في مشكلة»، الاسترجاع يمكن أن يوسع القصة إذا أدخلته، لكنه أحيانا يعترضك في الطريق.

عناقيد الغضب كتب بالأصل من عدة استرجاعات طويلة تُظهر العلاقة بين روبرت رايان ووليم هولدن حين كانا في السجن. لكن الاسترجاعات قد بطأت من القصة، لذا حذفت بعضها في العروض الاختبارية الأولى للفيلم. فأصبح الفيلم أفضل بكثير: موجز ونظيف ومكثف.

إذا كنت تستخدم الاسترجاع، فكن حذراً. الطريقة السهلة في تصوير الأشياء ليست دائما هي أفضل طريقة. إذا قالت الشخصية مثلا «كُسرت ساقي في التزلج» الاسترجاع للشخصية وهي تتزلج أو تسقط أو تتدحرج أو تنزلق أو تسقط من أعلى جبل، يمكن أن يكون سياقاً جيداً في الفعل، لكن ربما لا يفعل شيئا في تحريك القصة إلى الأمام. الفيلم يتعامل مع الزمن الحاضر إلا إذا كنت تريد توضيح أمر أساسي. لا تعترض سبيل تدفق الفعل.

إذا استخدمت الاسترجاع، كن حذرا في بنائه، كما فعل الفين سارجنت في أناس عاديين. فنحن نرى في البداية لقطات متعددة لقارب ينقلب في العاصفة وشخص يغرق، نرى بعدها تم هولتن يصعد إلى الأعلى. كان كابوسه تفاصيل مجزأة لحادثة في قارب. نفس الصورة تتكرر مرارا، لبناء شدّ بصري يقود إلى موضع الحبكة في نهاية الفصل ٢. بعد انتحار صديقه، يتصل تم هولتن بالطبيب النفسي في منتصف الليل ويحيا مرة ثانية حادث القارب الذي مات فيه أخوه الأكبر، موضع الحبكة ٢ هو الاسترجاع الذي يعرض ما حدث فعلا.

انه مثال رائع في الاستخدام الفعال للاسترجاع في السيناريو. إذا كنت توظف هذه الأداة، صممها بعناية، اجعلها مبنية ومتموجة في الفعل كي تصبح جزءاً مكملاً للسيناريو، كمكعب الثلج والماء.

هنالك عدة طرق لتوسيع الشخصية. تستطيع أن تجعل الشخصية تكتب في صحيفة يومية أو دفتر مذكرات، «يمكن أن يستخدم كذلك، والمؤثرات الخاصة، flash forward الاستحضار»

كما في حرب النجوم وعودة الجدي. مؤثرات الصمت والصوت يمكن أن تستخدم لإبراز وتنوير الفعل.

هل تفكر بشيء آخر يمكنك استخدامه؟.. اكتبه. واستخدمه.

أنت تسرد قصتك بالصور، لذا أوجد الطريقة التي تمكنك من إظهار شخصياتك بصريا.

التمرين

فكر بالفاعلية البصرية للشخصية. كيف ترى «فعل» الشخصية في مجرى السيناريو؟.. هل ترى الشخصية تكتب في صحيفة أو في دفتر يومياتها؟.. هل ترى الراوي في قصتك، كما فعل تيرينس مالك في «أيام الجنة»؟.. إذا كان هذا لا ينفع في قصتك، فابحث عن طريقة جديدة.

ماذا عن الاسترجاعات؟.. هل هي ضرورية؟.. هل تستطيع استخدام مادة إخبارية موثقة أو أفلام فيديو البيت، كما فعل ذلك سدني بولاك في «غياب الحقد»؟.. حيث بدأ الفيلم مع عرض أفلام أل أف بي آي عن بول نيومان في جنازة والده. إنها موجزة ومكثفة، تؤدي الغرض بشكل جيد.

لاحظ كيف تعير القصة نفسها لأي فاعلية بصرية. فكر بطريقة الصور، كيف تستطيع بصريا أن توسع الفعل في الشخصية.

الشخصية هي الفعل. دع قصتك تخبرك بما تستطيع استخدامه وما لاتستطيع.

- ٨ -

بناء الفصل الأول

حيث «سنبدأ» الكتابة على الورق:

أنهينا التحضيرات: ووضعنا الفكرة في ثلاث جمل ثم وسّعناها إلى معالجة بأربع صفحات، ركّزنا بها على البناء الدرامي، البداية، النهاية، موضع الحبكة١، وموضع الحبكة٢. وأتممنا سيرة الشخصية، وعرّفنا الحاجة الدرامية ووجهة النظر، وكذلك أتممنا جميع البحوث التي نحتاجها.

ثم ماذا بعد ذلك؟.. ما هي الخطوة التالية في عملية كتابة السيناريو؟..

بناء الفصل١.

الفصل١ هو وحدة أو كتلة من الفعل الدرامي. تتألف من ٣٠ صفحة تمتد من الصفحة الأولى إلى موضع الحبكة في نهاية الفصل١. تُحمل في شكل درامي يسمى التهيئة.

في الصفحات الثلاثين الأولى هذه يجب عليك أن تهيئ القصة والشخصيات والمواقف. كل شيء في الفصل١ يتعلق بالتهيئة.

قصتك يجب أن تؤسَس في الحال، خلال العشر صفحات الأولى. إنها الشكل الدرامي الذي يحمل كل شيء سوية، إنها تحمل المحتوى أو الفعل، في مكان.

الاستهلال في فيلم «حرارة الجسد» مثال جيد على ذلك، فالجملة الأولى في الصفحة الأولى تصف الفيلم بأكمله. «اللهيب في سماء الليلة»، وضعت وصفاً لشخصية ند ريسن «وليم هيرت» بأنه محام غير كفؤ، لا مبالٍ، فخور، يبحث عن علاقات سريعة مع النساء.

في الصفحات العشر الثانية، بعد أن التقى «ماتي ووكرز»، نراه يبحث عن ماتي، ثم يجدها في الصفحات العشر الثالثة. يشربان سوية وتوافق هي على استضافته في بيتها «بعد أن أصرَّت بأن لا يحدث شيء» كانت تريده فقط أن يرى «مجموعة الأجراس التي تضعها في البيت»، وعندما حان وقت ذهابه، توقف، كارها للذهاب. فهو يريد أن يبقى معها. يمشي إلى سيارته ثم يتوقف لينظر إلى «ماتي» من خلال الشبابيك الكبيرة التي تحيط بالباب الأمامي. تعلو الموسيقى، كما تعلو الشهوة في داخله، يتجه صوبها، لا يستطيع التوقف، يهجم على الباب مكسرًا الزجاج الأمامي ليدخل إليها.

هذا هو الفصل ١، انه وحدة من الفعل الدرامي في ٣٠ صفحة.

لوري كاسدان الكاتب والمخرج لفيلم حرارة الجسد، هيأ القصة منذ البداية، من الكلمات الأولى في السيناريو،

«اللهيب في سماء اليلة». هذا الفيلم يتحدث عن الشهوة والرغبة والخيانة وكل شيء، الصفحات الثلاثون الأولى تؤسس أو تهيئ شخصية «ند ريسن».

الفصل ١ يؤسس القصة، لذلك يجب عليك أن «تصممه» بعناية. الشيء الأول الذي يجب عليك أن تؤسسه هو الشكل الدرامي. ما الذي يحمل الفصل بأكمله؟.. ما الذي تحتاجه لتهيئة القصة؟.. هل هو زواج «جل كليبور» في «امرأة غير متزوجة»؟.. هل تريد أن تهيأ إي تي بأنه فقد سفينته الفضائية وتاه في كوكب غريب؟.. هل تريد تهيئة شخص عزيمته قوية مثل غاندي؟..

هل تؤسس أو تهيئ لمراسل جديد يصل إلى بلد أجنبي، كما حدث مع مل جبسون في فيلم سنة من العيش الخطر؟..

قرر ماذا تريد أن تعرض. وضّحه. أوصفه. أنت الآن مهيأ لإعداد الفصل الأول. خذ بعض الكروت ٣×٥، وابدأ بإعداد القصة، كل مشهد في كرت. أين تبدأ قصتك؟.. في المكتب صباح يوم الاثنين؟.. أم بالشخصية وهي تبدأ عملية سطو، كما في فيلم سارق؟..

أكتب مشهد الاستهلال على كروت ٣×٥، لا تكتب المشهد بأكمله، اكتب فكرة المشهد فقط. استخدم بعض الكلمات في كل كرت، خمس كلمات أو عشرة لا أكثر. ثم اكتب مشهد آخر على كرت آخر، مرة أخرى استخدم كلمات قليلة فقط. كمثال، إذا كانت قصتك تدور حول صحفي أمريكي في مهمة في باريس حيث يلتقي بامرأة فرنسية ويقع في غرامها، سيكون الكرت الأول، «يصل إلى باريس»، الكرت الثاني، «يحجز في الفندق، يتصل بزوجته في البيت»، الكرت الثالث، «يلتقي بالمحرر»، الكرت الرابع، «يلخص موضوع مهمته»، الكرت الخامس، «يرى الشخص المعني في استعلامات الدائرة، لا يتكلم معه»، الكرت السادس، «يصل إلى وزارة الثقافة»، الكرت السابع، «يعمل مقابلة مع الشخص المعني»، وهكذا، مشهد بعد مشهد، كرت بعد كرت، لتصل إلى موضع الحبكة في نهاية الفصل١ «حيث يلتقي بالمرأة» التي يقع في حبها.

تستطيع أن تضعها جميعا في ١٤ كرت. نظّم الكروت بالترتيب واحدا بعد الآخر، من المشهد الأول إلى موضع الحبكة في نهاية الفصل١. رتبها. ما الذي يحدث؟.. ما الذي سيحدث بعد ذلك؟.. يمكن أن تضيف بعض الكلمات من الحوار على الكروت لتجعل من تدفق خط القصة أكثر سلاسة. لا تكن دقيقا جدا مع التفاصيل، كن مبهماً وعاماً، اعرض الفعل في شمولية.

إذا كنت تريد كتابة سياق فعل، اكتب ببساطة «سياق مطاردة» أو«سياق سرقة» أو«سياق قتال» أو «سياق مسابقة»، انك لا تحتاج أكثر من هذا في المرحلة الحالية.

أحيانا يكتب البعض على صفحتي الكارت وصفاً وحواراً شاملاً. وحين يبدأ هؤلاء بكتابة السيناريو، فإنهم ينقلون إلى الصفحة ما كتبوه على الكرت. هذا غير صحيح. حين تعمل الكروت، اعمل الكروت.

وحين تكتب السيناريو، اكتب السيناريو.

كتابة السيناريو هي عملية تتغير باستمرار، لا يمكن أن تحدد بقوة، أو تنظم بدقة. يجب أن تترك حرة ومفتوحة، وغير محدودة.

اعمل كروت الفصل١. ثم رتبها. اطرح أفكارك بسرعة. بإمكانك دائما أن تغيّر أفكارك بعد حين. عندما تنتهي «في الغالب تأخذ منك عدة ساعات»، اقرأ الكروت مرات عديدة، اصقل الكلمات لتقرأ بسهولة. غيّر أي من الكروت الذي تريد تغييره، اخلط الكروت إذا كان هذا ضروريا لقراءة خط الفعل بصورة أفضل. كل كرت يدفع بالقصة إلى الأمام، خطوة بعد خطوة، مشهد بعد مشهد. حين تنتهي من بناء الفصل١، ستكون مهيأ لتعريف القصة الخلفية.

القصة الخلفية هي ما يجري للشخصية الرئيسية قبل بداية القصة بيوم أو أسبوع أو ساعة؟..

ما الذي يجري؟.. ما هو أول مشهد ستكتبه؟.. في أي مكان؟.. والأهم من كل ذلك، من أين تأتي الشخصية؟..

كثيرا ما يبدأ الكتّاب بكتابة السيناريو ولا يعلمون إلى أين هم ذاهبون. سينفقون ١٠ أو ١٢ صفحة يبحثون عن قصصهم، لا يعرفون ما هي المشكلة، فقط يشعرون إنها «مملة وبائخة»، هذا ما يتخبطون فيه عند المشاهد الأولى.

أنت ككاتب عليك أن تمسك القارئ في الحال، من الصفحة الأولى، كما في «حرارة الجسد». أنت لا تملك الوقت لتتحرى عن ماذا يدور المشهد الأول، يجب أن تعلم عن ماذا يدور.

إذا كنت لا تعلم، فمن يا ترى يعلم؟..

القصة الخلفية تساعدك في أن تقفز إلى السيناريو، وفي تكوين شد درامي قوي في الحال. مالذي جرى لشخصيتك

قبل بداية القصة بيوم أو بأسبوع أو بساعة؟..

افترض بأن السيناريو الذي تكتبه يبدأ مع الشخصية الرئيسية وهو يصل إلى عمله في صباح يوم الاثنين. القصة الخلفية يمكن أن تكون الجمعة بعد الظهر حين يذهب إلى مديره في العمل يسأله عن زيادة في الراتب والمدير يرفض.

يعود إلى البيت يعاني حتى عطلة نهاية الأسبوع. أنت تبدأ السيناريو في صباح الاثنين حين يصل إلى عمله. تخيّله وهو في المصعد: هل هو متجهم ويكتم غيظا، أم مرح وغير مهتم؟..

هل ترى فعل القصة الخلفية؟.. إنها تمكنك من الدخول إلى الفعل من الصفحة الأولى، من الكلمة الأولى. أنت تعرف غرض المشهد الاستهلالي في الحال، لا تحتاج إلى أن «تبحث» عنه، أو أن تحاول أن تفهم ماذا يدور فيه. هذا المشهد صعب الكتابة دائما. مع القصة الخلفية بإمكانك أن تحقق أعلى قيمة درامية ومن أول صفحة.

أحدى تلميذاتي كانت تكتب سيناريو عن امرأة ومخرجة مسرحية تحضّر لأول عمل مسرحي لها في برودواي. كانت تلميذتي تعاني من صعوبة في تحديد إحساس الشخصية وكيف أو أين تبدأ القصة. في كل مرة تخطط للاستهلال، فيظهر بصبغة كلامية، مليئاً بحوار وشرح غير ضروري.

كانت لا تعرف ماذا تفعل. قلت لها بأن تكتب قصة خلفية تدخل بها شيء ما عن الحياة الزوجية للشخصية، ما يمكن أن يؤثر على فعل المسرحية ضمن السيناريو. ثم سألتها ما هي قصة المسرحية التي كانت تخرجها الشخصية، لم تكن تعلم. قلت لها، حسنا إذا كانت هي لا تعلم، فمن الذي يعلم؟..

ذهبت إلى البيت وكتبت القصة الخلفية لتفتح بها السيناريو بأكمله. ما «وجدته تلميذتي» في القصة الخلفية هو التالي: أن الشخصية الرئيسية التي هي المرأة كانت تعاني من مشكلة في زواجها، كانت تريد طفلا، لكن الزوج لا يريد، وحين أتت الفرصة لها لتخرج مسرحية في برودواي، فرحت بها، شعر الزوج بالامتعاض والغيرة، وأصبحت الفجوة التي بينهما أكبر.

القصة الخلفية تحدث قبل حوالي ثلاثة أسابيع من افتتاح المسرحية «الافتتاح كان موضع الحبكة١» لكن هذا لم ينفع. هناك خطأ ما، شيء ما مفقود. تتوتر وتحبط، ثم تدخل الشخصية في «جدال آخر» مع زوجها قبل بروفة مهمة جدا. غاضبة ومنزعجة، تركب سيارتها وتذهب. بينما هي تسوق، تتساءل لماذا لم تكن مسرحيتها تسير بصورة صحيحة، وفجأة فهمت ما يجب أن تفعله كي تسير المسرحية بصورة صحيحة. اتجهت إلى المسرح لتلتقي بالممثلين في بروفة.

هذه كانت القصة الخلفية. افتتحت تلميذتي السيناريو مع الشخصية الرئيسية توقف سيارتها في مرآب المسرح، وتدخل مسرعة بادراك جديد.

القصة الخلفية مكنتها من فتح السيناريو بشدّ درامي قوي، كي «تقفز» إلى القصة مع بداية واضحة: إنها لا تحتاج أن تبحث عن القصة في الصفحات الأولى.

انتهت من كونها لا تعلم كيف تستهل قصتها إلى معرفة تامة باستهلال القصة بشكل مؤثر وبصري. تذكّر، لديك عشر صفحات فقط لتمسك بالقارئ.

إذا كان السيناريو الذي تكتبه فيه «مسرحية داخل مسرحية»، كمثل برنامج إذاعي أو أوبرا صابونية أو مسرحية أو فيلم، فيجب عليك أن تصف تلك القصة في جمل قصيرة. بهذه الطريقة يمكنك أن تطور القصة داخل القصة لتؤثر عاطفيا على الحاجة الدرامية للشخصية الرئيسية.

هل تعلم القصة الخلفية للسيناريو الذي تكتبه؟..

ما الذي يجري لشخصيتك الرئيسية قبل يوم أو بأسبوع أو بساعة من بداية القصة؟..

اكتبها في عدة صفحات.

بعض الأحيان، يقول لي البعض بأنهم يحبون قصصهم الخلفية لدرجة بأنهم سيفتتحون السيناريو بها.

حسنا.

إن حدث هذا، اكتب قصة خلفية أخرى، يجب عليك أن تعلم دائما من أين أتت الشخصية، فيما إذا كنت تعرض ذلك أو لا تعرضه. الممثلون يعملون هذا دائما، قبل أن يدخل الممثل في مشهد عليه أن يعرف من أين أتى، ما هو غرض المشهد، والى أين يذهب حين ينتهي المشهد. هذا هو الإعداد الجيد.

افعل الشيء نفسه مع القصة الخلفية.

أحيانا تصبح القصة الخلفية جزءاً من السيناريو، أو لا تصبح في بعض الأحيان. إنها تعتمد على طبيعة كل سيناريو.

التمرين

حدد الشكل الدرامي للفصل١.

ثم ابنِ الفصل١ على أربعة عشر كرتاً ٣+٥. تذّكر، الفصل١ هو وحدة من الفعل الدرامي يتألف من ٣٠ صفحة ويحمل مع بعض بشكل درامي يعرف بــ التهيئة.

اعرض القصة في الكروت، كل مشهد على كرت، مستخدما كلمات قليلة في كل كرت. ابدأ من بداية القصة وتحرك متوجها إلى الفعل الذي يقود إلى موضع الحبكة الأولى في نهاية الفصل١. هذا هو الترتيب. إنك تعلم إلى أين أنت ذاهب، كل ما عليك أن تفعله هو أن تصل إلى هناك. حين تنتهي من عمل الكروت، اقرأها مرات عديدة. لا تغير أي شيء حتى ترى «ضرورة"» لذلك. بعدها غيّر كلمة هنا، كلمة هناك، لتجعل الكروت تقرأ بسهولة ووضوح. أوصف خط القصة بإجمال.

حين تنتهي من الكروت، اكتب القصة الخلفية. تذّكر، إنها ستؤثر على فعل الصفحات العشر الأولى. انظر إلى مشهد الاستهلال. أين يحدث؟.. أوصفه. عرّفه.

حين يفتتح السيناريو، من أين تأتي الشخصية؟..

رتبها فقط. اعرضها، دون اعتبار لقواعد اللغة أو الإملاء أو أية إمكانية لوجود فجوات في القصة. هل بإمكانك أن تعرض القصة الخلفية على أساس بداية ووسط ونهاية؟.. القصة الخلفية تكتب في العادة في صفحتين، لكن إذا كنت تريد المزيد من الصفحات، فبإمكانك أن تستعين بصفحات أكثر، لا يهم كم هي طويلة أو قصيرة. إنها ببساطة أداة عمل في عملية كتابة السيناريو، وواحدة من الطرق العديدة للاستهلال السينمائي الفعال.

الصفحات العشر الأولى

حيث سنبحث أهمية الصفحات العشر الأولى:

خلال سنتين كنت فيهما رئيسا لقسم القصة في نظام «السينما المتنقلة»، قرأت أكثر من ٢٠٠٠ سيناريو ومئة قصة تقريباً. قرأت الكثير حتى صرت لا أستطيع النظر بصورة سليمة. كانت أكوام السيناريوهات على مكتبي دائما وكنت دائما متأخرا في قراءة سبعين سيناريو. لا يهم كم قرأت منها، الأكوام باقية لا تتغير. في كل مرة أقول لنفسي بأني قد الحق بما هو مطلوب مني أن اعمل، يأتي مديري في العمل، فؤاد سعيد ليقول لي بأن هناك رزمة جديدة في انتظاري وعليّ أن «أسرع» إذا كنت أريد اللحاق. هذا يعني بأني أتوقع وصول مئة سيناريو تقريبا في يوم أو يومين.

كنت أبحث عن أي عذر كي لا اقرأ سيناريو. حين يقع في يدي سيناريو مع صفحة كاملة من المختصرات، فاني أقرأ المختصرات فقط. أما إذا شرح لي الكاتب أو الكاتبة مسبقا قصة السيناريو عند تسليمه لي، فاني أقرأ بعض الصفحات الأولى، وصفحة أو صفحتين من الوسط، وآخر ثلاث صفحات. إذا أعجبني خط القصة أو الموقف أو الطريقة التي كتبت فيها، حين ذلك أبدا بقراءة السيناريو، أما إذا لم تعجبني، فلا اقرأ. أما إذا كنت قد

أكلت الكثير أو شربت الكثير، استرخي على الكرسي، وأقرأ بعض الصفحات الأولى، أرمي الأوراق في حضني وأغلق الهاتف كي أنام لعشر دقائق أو ربع ساعة.

من كل تلك الأكوام، وجدت فقط أربعين سيناريو تستحق التسليم إلى الشركاء الماليين لدراسة إمكانية إنتاجها. ومن هذه الأربعون سيناريو أنتج سبعة وثلاثون فيلما، من ضمنها جيرميا جونسون، أليس لم تعد تسكن هنا، الريح والأسد، وسائق التاكسي. حين بدأت بدراسة هذه السيناريوهات، توسّع فهمي في فن وحرفة السيناريو.

بدأت اسأل نفسي ما الذي يجعل هذه الأربعين سيناريو أفضل من تلك الـــ ١٩٦٠ التي قرأتها، لم أحصل على إجابة لفترة طويلة. ثم حين حصلت على فرصة لتدريس السيناريو، أجبرت على مراجعة خبرتي في القراءة والكتابة. لم أكن أعرف الكثير حينها، طلبتي علموني كل شيء.

أول شيء تعلمته هو أن القارىء يلاحظ أولا الطريقة التي يضع بها الكاتب كلماته على الورق - طريقة الكتابة. وثانيا عن ماذا تدور القصة، وعن من تدور. ثالثا هل «وضع» الفعل والشخصية في شكل درامي متين.

كنت قد اتخذت معظم قراراتي في الصفحات العشر الأولى. هل أكمل القراءة؟.. هل كان بودي أن أكمل؟.. ما هي القصة؟.. من هي الشخصية الرئيسية؟.. ما هي المقدمة الدرامية؟.. عن ماذا تدور؟.. اكتشفت باني أستطيع البت بجودة السيناريو من صفحاته العشرة الأولى.

عندك فقط عشر صفحات لتمسك بالقارىء. من الأفضل لك أن تتأكد من أن هذه الصفحات العشر هي موجزة ومهذبة ومحكمة.

في ورشة تعليم السيناريو التي أديرها لثمانية أسابيع، نقضي الأسابيع الأربعة الأولى في تحضير المادة ونقضي الأسابيع الأربعة الأخرى في الكتابة. أنا أؤكد على حقيقة أن الصفحات العشر الأولى هي الأهم. حين تجلس لتكتب صفحات البداية، يجب أن تفكر في كتابة وحدة منفصلة من فعل كوميدي أو درامي. يجب أن تصمم هذه الصفحات العشر ببراعة واختزال وخيال.

يجب عليك أن تجذب انتباه القارىء في الحال. أنت لا تملك الوقت لتتساءل أو تبحث عن قصتك. إذا كنتِ لم تشرك القارئ في القصة من الصفحات العشر الأولى، تكون قد فقدته. يجب أن تعد ثلاث عناصر مهمة في هذه الصفحات العشر:

أولا: من هي الشخصية الرئيسية – عن من تدور القصة؟.. ثانيا: ما هي المقدمة الدرامية – عن ماذا تدور القصة؟.. ثالثا: ما هو الموقف الدرامي – ما هي الظروف المحيطة بالفعل؟..

هذه العناصر الثلاثة يجب أن تظهر في الصفحات العشر الأولى. حين تحدد كيف تدمج هذه العناصر بانسجام، يكون حينها بمقدورك أن تصمم وتبني الصفحات العشر الأولى كوحدة أو كتلة من الفعل الدرامي.

ما هو مشهدك الاستهلالي؟.. أين يحدث؟.. هل هو مشهد حواري أو سلسلة من اللقطات؟.. هل تريد للسيناريو الذي تكتبه أن يبدأ بإثارة مزاج كما في فيلم Tender mercies؟.. أو في تأسيس بنية الزمان والمكان، كما في غاندي؟.. أو ربما تريد أن تستهل السيناريو بسياق حركة وإثارة كما في عودة الجندي. هل تريد أن تستهل بضجيج وصخب أو بشدّ وتوتر؟.. بسيارة

تخترق شوارع مدينة فارغة في الليل، أو رجل يتمشى في حديقة مزدحمة في مساء يوم الأحد؟..

ماذا تعمل شخصيتك الرئيسية؟.. من أين أتت الشخصية؟.. إلى أين هي ذاهبة؟.. فكّر بها. عرّفها. صممها. ابنها.

هل بمقدورك أن تؤسس المقدمة الدرامية في المشهد الأول؟.. أو انك ستقوم بذلك في المشهد الخامس؟.. هل أن المشهد واضح في مخيلتك لبنائه دراميا؟.. إذا كان استهلالك هو سياق إثارة «كأحداث السرقة في فيلم سارق»، ابنِ الفعل في بداية ووسط ونهاية. ثم أختر أكثر جزء إثارة وابدأ منه. اجذب انتباه القارىء. هل ترى المشهد في لقطات قريبة جدا أو في لقطات كبيرة جدا «وهي اللقطات التي تعرض أكبر مساحة من الرؤية»؟.. انظر إلى الانطباع البصري الذي يجعل المشهد يعمل بصورة جيدة.

لديك عشر صفحات لتجذب انتباه القارئ، لذا عليك أن تصمم هذه الصفحات بعناية، ببراعة وإحكام، من الأفضل لك أن تعلم عن ماذا تكتب.

فإذا كنت لا تعلم، فمن الذي يعلم؟..

قدّم للشخصية الرئيسية، أسس المقدمة الدرامية، واخلق الموقف الدرامي.

عليك بتهيئة خط القصة في الحال. اعد قراءة الصفحات العشر الأولى لفيلم الحي الصيني في الفصل السابع من كتاب السيناريو. أنت بحاجة أن تعيد قراءة الفصل السادس، «النهايات والبدايات» أيضا.

الاستهلال في فيلم سارق مثال آخر جيد: مشهد إثارة وشدّ – جيمس كان يتولى عملية سطو معقدة. نحن نرى في الحال أنه هو الشخصية

الرئيسية والسارق المحترف. حين حطم السياج في الصفحة السادسة، أراد أن يسترجع ما كان له من مجوهرات فقط، لا أكثر ولا أقل. هذه هي المقدمة الدرامية للفيلم.

الشخصية الرئيسية والمقدمة الدرامية تهيأت في الحال. نرى أن جيمس كان يملك أرضاً لبيع السيارات المستعملة، ونعلم بأنه قضى إحدى عشرة سنة في السجن «الموقف الدرامي» ويريد أن يتزوج تيوزدي ولد. في اللقطة الأولى وفي حوار الاستهلال لفيلم اني هول، يقول وودي الان، «أنا وآني انهينا علاقتنا و- أنا مازلت غير قادر على استيعاب ذلك. أتعلم، أنني لازلت أنخل في تفكيري أجزاء هذه العلاقة - وأراجع حياتي محاولا أن افهم من أين أتى الخلل»

هذا هو الفيلم بأكمله، قد صور بالاسترجاع لأن بداية الفيلم حين تكون العلاقة قد انتهت «النهايات والبدايات مرتبطة، أليس كذلك؟..» ويرينا الفيلم «أجزاء القصة» مبتدئا بموضع الحبكة الأولى، حين يلتقي الفي سنجر واني هول في ملعب التنس مع مايكل مور. كل شيء قد تهيأ من أول صفحة.

فيلم حرارة الجسد يبدأ مع تد ريسن ينظر من النافذة إلى حريق عن بعد، بينما كانت أنجيلا رفيقته في تلك الليلة ترتدي ملابسها. يقول ريسن «ربما أحد زبائني» من أضرم تلك النار، لنعلم بعدها بأن «أحد زبائنه» هو من يضرم النيران، في صفحة ٣ نراه في المحكمة مع صديقه لونستين نائب المدعي العام. نعلم بأن ريسن محامٍ «غير كفؤ». القاضي يبدو غضبا منه لأن ريسن قد تلكأ في التحضير للدفاع ثم قال له القاضي

«مرة ثانية حين تأتي إلى غرفة المحكمة أما أن يكون دفاعك أفضل أو تأتي بموكل أعلى مستوى». في صفحة ٤، يتناول الغذاء مع لونستين ونعلم بأن ريسن هو رجل «يبحث عن علاقات سريعة مع النساء» إنها تخبرنا عنه الكثير.

نراه في مكتبه في الصفحة ٦، مع مسز سنجر الكبيرة في العمر، أرسلها ريسن إلى طبيب غير مستعد لأن يشهد بالنيابة عنها، يقول لها ريسن بأنه سيجد طبيباً آخر «متفهماً». ثم قال لها «سنقاضي هؤلاء المتهورين الأوغاد».

في صفحة ٧ في الليل يشعر بالملل. يشرب في البار، يتجول حول منصّة للغناء على الساحل. يرى ماتي ووكر، هذه المرأة الجميلة الساحرة، تتقدم باتجاهه. ثم تتخطاه قليلا... «يتمايل ريسن بجسده حين تمر به وكأنه قد ضرب بقوة» يلحق بها، وخلال المحادثة تخبره بأنها امرأة متزوجة، فيقول لها بأن عليها أن تقول «إنها امرأة متزوجة وسعيدة» نظرت له من الأسفل إلى الأعلى وقالت، «لست ذكيا جدا أليس كذلك؟..» بعدها، ببرهة تقول له، «أحب هذا في الرجل» ثم يعلّق هو، انك تبدين «معتنية بنفسك جدا» ثم أضاف، «أنا أريد عناية، لكن لليلة واحدة فقط». ريسن كما يقول صديقه لونستين فيما.بعد، «شهوته توقعه في متاعب»، وحين تسقط ماتي شيئاً من الأرز على بلوزتها، يذهب ليأتي لها بمنديل، وعند عودته لم يجدها، كانت قد رحلت، اختفت في الليل. هذه هي الصفحات العشر الأولى في فيلم حرارة الجسد- تصوير رائع لاستهلال مصمم بصورة متقنة.

التمرين

انك قد أكملت الإعداد. ووضّحت خط القصة، أكملت عمل الشخصية، بنيت الفصل الأول على كروت ٣×٥، كتبت القصة الخلفية، صممت الصفحات العشر الأولى. أنت الآن جاهز للبدء في الكتابة.

ستكون الصفحات العشر الأولى هي الأكثر صعوبة، ربما ستمر بتجربة الشك والإرباك وعدم الوضوح. هذا لا يهم. فقط اجلس واعمل.

لا تفكر بها، اعملها فقط. ضع ثقتك بعملية الكتابة، إنها أكبر منك، إنها تجربة إبداعية مذهلة وغامضة بحق. مهما كانت النتائج، سيئة أو جيدة، سلبية أو ايجابية، «الفن الحقيقي يكمن في التنفيذ» كما قال لي مرة جان رينوار.

أسوأ ما يمكن أن يحدث هو أن تكتب سيناريو رديئاً. ثم ماذا؟.. إذا كان رديئاً جداً، ارمه جانبا!.. أنت غير ملزم بأن تريه إلى أي أحد.

لا تقلق بشأن التقييمات والأحكام. انك ستقوم بذلك أثناء الكتابة. أنت لا تعرف فيما إذا كان السيناريو الذي كتبته جيداً أو رديئاً حتى تنتهي من كتابته. هذا يعني ثلاث مسودات بعد سيناريو «المسودة الأولى»: مسودة الكلمات- على الورق، مسودة عمل التغيير لجعل السيناريو بالطول المطلوب، المسودة الأخيرة المصقولة، حيث تعيد كتابة كل مشهد ربما عشر مرات. انه من الضروري أن تتذكر أن السيناريو الذي تكتبه ربما قد يتغير خلال هذه المسودات الثلاثة.

دعه يتغير.

إروِ القصة فقط.

إذا سألت نفسك كم هي الصفحات العشر الأولى جيدة أو رديئة، خمّن ماذا ستكون الإجابة؟.. سيئة، بالطبع. إنها مملة وجامدة، بائخة وعادية، وانك قد رأيتها سابقا. ربما يكون هذا حكماً مضبوطاً. لكن هذا هو حكم من؟.. انه حكمك أنت.

اترك ذلك. انه مجرد حكم، انه لا يعني شيئاً. «العقل هو شيء غريب ومضحك. نحن في الصيف ننتظر الشتاء، وفي الشتاء ننتظر الصيف» كما قال سوامي مكتانادا.

الحكم هو جزء من عملية كتابة السيناريو. توقعه. لا تدعه يتعارض مع تجربة الكتابة. أعد قراءة الفصل ١٢ من السيناريو، «صيغة السيناريو» والفصل ١٤، «كتابة السيناريو»، الصيغة يجب أن لا تعترضك في طريق كتابة السيناريو. إنها بسيطة جدا: الحوار يكتب في منتصف الصفحة، واسم الشخص المتحدث يكتب بالحروف الكبيرة، الوصف مع فراغ واحد، يكتب من الحافة إلى الحافة. اترك الكثير من الفراغ على الصفحة، لا تجعلها مكتظة أبدا. العناوين التي تدل على مكان وزمان حدوث الفعل تكتب دائماً بالحروف الكبيرة، داخلي. قاعة الاستماع- نهار أو خارجي. رصيف المشي- الغسق «داخل قاعة الاستماع في النهار، في رصيف المشي عند الغسق، على التوالي».

اجعل الحافة اليسرى على ١٥، الحوار يجب أن يرتب ليبدأ ب ٣٢، الشخص المتحدث «بالحرف الكبير» يرتب بـ٤٠، الحوار يفترض أن ينتهي على ٥٨، والحافة اليمنى تكون على ٧٥. نظّم ذلك ليناسب حاجتك

على الطابعة. طباعة عشر صفحات من السيناريو يمكن أن تساعدك. خذ أي سيناريو، افتحه بعشوائية، وببساطة أطبع عشر صفحات. أطبع الصفحات فقط، كي تكون الصيغة أليفة لديك. إذا لم تكن لديك إمكانية الحصول على سيناريوهات مكتوبة، استنسخ بعض المقتطفات من كتاب السيناريو. استنسخها من الصفحة فقط، كلمة بكلمة، مشهداً بعد مشهد. ربما تجد هذه الطريقة فعالة في عملية كتابة السيناريو.

عندما تبدأ بالكتابة، اعرض خط القصة مشهد بعد مشهد، لقطة بعد لقطة. يمكن أن تجد من السهل أن تكتب كل شيء في لقطات أساسية: داخلي. مطعم أو خارجي. مر آب السيارات. توقع أن ترتكب بعض الأخطاء. لا يمكن أن تكتب بإتقان من الصفحة الأولى.

إروِ القصة فقط.

عندما كنت أعمل مع جان رينوار، قال لي بأن البدء في أي عمل إبداعي، سواء كان رسماً أو سيمفونية أو قصة، فانه يشبه إلى حد بعيد الذهاب إلى محل ملابس وارتداء سترة جديدة لشرائها. حين ترتديها لأول مرة، لا تشعر أنها مناسبة وأنيقة. تلبسها وتنزعها، تبدلها كي تناسبك. وحين تلبسها ثانية، تبدو جيدة، لكنها قليلا ضيقة تحت الإبط. تصّعد من كتفيك كي تجعلها أعرض وأكثر راحة. «لكن عليك أن ترتديها لفترة قبل أن تتكيف معها».

انه نفس المبدأ في كتابة السيناريو.

يجب أن تتكيف معه.

أعط لنفسك فرصة كتابة بعض الصفحات السيئة. كن مهيأ لتجربة أشياء قد لا تنفذ، لأن تكتب حواراً سمجاً أو متكلفاً أو مملاً. هذا لا يهم في هذه المرحلة.

اجلس واكتب أول عشر صفحات من السيناريو، مركزا على الشخصية الرئيسية، المقدمة الدرامية، والموقف الدرامي.

تذّكر أن «الرحلة الطويلة تبدأ بخطوة».

- ١٠ -

الصفحات العشر الثانية والثالثة حيث سنتابع التركيز وتعريف القصة:

حين ابتدأت في حلقة تدريس السيناريو، كان طلبتي يبذلون جهدا كبيرا في تصميم وتنفيذ الصفحات العشر من سيناريوهاتهم. لكن حين ينتقلون الى الصفحات العشر الثانية، تبدو العملية كاختلاف اليل والنهار. شخصيات جديدة أضيفت، سياقات إثارة مفصلة أعدّت، مخارج أقحمت لا ترتبط بخط القصة مطلقا. كانت كما لو انهم عملوا باجتهاد لكتابة الصفحات العشر الأولى لدرجة انهم لايعلمون ماذا سيكتبون في ثاني عشر صفحات. كأنهم ملزمون بخلق مشاهد مفصّلة غافلين عن كون ذلك مناسبا للقصة أم لا.

النتيجة كانت رديئة جدا. فوضى بدون قصة. يتيه القارئ فيها. خط القصة يهيم باحثا عن نفسه، لا يتجه إلى أي مكان.

لاشيء فيه يصلح.

الفصل١ هو وحدة من الفعل الدرامي يتألف من ٣٠ صفحة يبدأ من الصفحة الأولى وحتى موضع الحبكة في نهاية الفصل١. يحمل سوية في بشكل درامي يعرف بالتهيئة. إنه يؤسس الشخصية الرئيسية والمقدمة الدرامية والموقف الدرامي. وله اتجاه، يتّبع خطاً محدداً من التطور.

في ثاني عشر صفحات يجب أن تتابع التركيز على الشخصية الرئيسية.

في الحي الصيني كل شيء قد تهيأ في الصفحات العشر الأولى «الفصل السابع من السيناريو». في ثاني عشر صفحات جاك غيتس يبدأ بالعمل الذي كلّف به: لمعرفة مع من يرتبط مولوري «بعلاقة غرامية».

ماذا يفعل غيتس؟..

يتابع مولوري من مجلس البلدية الى مجرى النهر، ثم يتتبعه إلى الساحل حيث ترمى المياه القذرة في المحيط أثناء وقت الجفاف. يضع ساعتين تحت عجلات سيارة مولوري ليعلم بأنه بقي هناك حتى الساعة الثالثة صباحا. يقول عنه «إن في دماغ هذا الرجل ماء». ثم هناك الصور التي التقطت خارج «بك ان ويسل» تكشف مولوري وهو يتجادل بعنف مع نوح كروس «جون هيوستن». يرن التلفون فيعلم غيتس أن مولوري قد ضبط في حديقة مع «الفتاة».

يقول غيتس «يا الهي الماء مرة اخرى» يلتقط صورا لهما مع بعض، وحسب علمه، أن هذا هو كل مافي الأمر، وان القضية قد أغلقت.

يذهب الى محل الحلاقة ليقص شعره فيتفاجأ برؤية الصور التي التقطها للرجل والفتاة في الصفحة الأولى من جريدة التايمز وعنوان بالخط العريض لفضيحة مدير دائرة المياه بعلاقته بفتاة صغيرة.

لم يكن يعلم كيف وصلت الصور الى الجريدة.

هذه هي ثاني عشر صفحات في الحي الصيني. الفعل ورد الفعل. أعطيت المهمة الى غيتس في أول عشر صفحات، أتم عمله في ثاني عشر صفحات. لاحظ كيف أن خيط القصة يتموج خلال الفعل مركزا على أحداث توجه غيتس إلى فضيحة كبيرة في المياه غير مكتشفة.

«القاعدة» في ثاني عشر صفحات هي متابعة التركيز على الشخصية الرئيسية.

صمم ثاني عشر صفحات بنفس القدر من العناية والفاعلية التي عملت بها الفصل ١. رتب الكروت. هل لازالت ذات فائدة؟.. هل تحتاج الى أي مشهد آخر، مشاهد لم تكن تفكر بها من قبل؟.. إن كان هذا محتمل، اعمله. هل تظهر شخصيتك الرئيسية في كل مشهد؟.. يجب أن يكون كذلك. هل الشخصية الرئيسية فعالة- تبادر بالفعل وتستجيب للموقف والمقدمة الدرامية للصفحات العشر الأولى؟.. تذّكر أن القانون الثالث للحركة عند نيوتن: «لكل فعل رد فعل مساوٍ في القوة ومعاكس في الاتجاه».

الشخصية الرئيسية يجب أن تكون فعالة: تأخذ كل قراراتها عن ماذا ستفعل أو أين ستذهب. الصفحات العشر الأولى تؤسس الشخصية الرئيسية والمقدمة والموقف، الصفحات العشر الثانية تركز على الشخصية الرئيسية والمقدمة الدرامية. تتجه قصتك وتتقدم إلى الأمام دائما، في خط من التطور.

اذا كنت تريد ان تجري تغييرات، فاعمل ذلك، وانظر ماذا سيحدث، يمكن أن يكون ذلك مناسبا، أو غير مناسب. أسوأ مايمكن أن يحدث هو انك قد أخطأت، وعليك أن تعود وتعمل ذلك بطريقة أخرى- حينها يمكن أن تجد الطريقة التي خططت لها أصلا. ستعلم في صفحات قليلة فقط فيما اذا كان التغيير الذي أجريته مناسبا أم لا.

أضف بالقدر الذي تريد. افعل ما تريد لجعل خط القصة واضحاً وموجزاً.

لا تشعر بأنك «ملزم» كي تبقى «مخلص» للحقيقة. إذا كنت تكتب سيناريو عن قصة حقيقية ستميل إلى أن تبقى مخلصا إلى الطريقة التي جرت بها الأحداث حقيقيا. هذه الطريقة لا تصلح. «حقيقة» الحدث ستعترض طريق الحاجات الدرامية للقصة.

علي أن أقول لتلامذتي دائما أن «يتركو» المادة الأصلية وببساطة يكتبوا ما تحتاجه القصة. إحدى طالباتي كانت تكتب سيناريو مأخوذاً من مذكرات امرأة من هاواي في بدايات ١٨٠٠ يصاب زوجها بعدوى الجذام، يصبح الزوجان منبوذين ويقعان في قبضة شرطة الولاية التي يصر مديرها على إبادتهم. إنها قصة حقيقية.

حين بدأت تلميذتي في الكتابة فإنها استخدمت بالضبط نفس المشاهد والحوارات المكتوبة في اليوميات، وسجلت بإخلاص العادات والتقاليد الأصيلة لسكان الجزيرة.

لم تصلح. كانت مملة. تفتقد إلى البناء، لذلك لم يكن هناك اتجاه أو خط للقصة.

استحدثنا أفكار كي نجعل من القصة أكثر درامية. أضافت هي بعض المشاهد الصادقة بالنسبة إلى المادة الأصلية. تفتحّت القصة. وحين أعادت كتابة القصة كان عليها أن تغيّر معظم الفصل١ وكذلك جزء من الفصل٢، لم يكلفها هذا الكثير من الوقت. كانت تعلم بالضبط ماذا يجب أن تفعل كي تجعل منها قصة جيدة، ثم فعلت ذلك بالفعل أيضا.

أصعب شيء في الكتابة هو معرفة ماذا تكتب.

دع جانبا حقيقة الشخص أو الحادثة أو الحدث. ابحث عن المسرحي أو اللاحقيقي. هذا هو الفيلم، تذّكر. انه يجب عليك أن توصل الأحداث والناس والقصة بصورة درامية.

الحقيقة تعترض في الطريق فقط. اتركها. اعمل مشاهدك الخاصة المأخوذة من الأحداث والناس والتجربة.

في الصفحات العشر الثالثة نصل الى موضع الحبكة في نهاية الفصل١، «حادثة أو حدث أو واقعة» تثبّت «الفعل وتديره باتجاه آخر». إنها تظهر في صفحة ٢٥ أو ٢٧ وتأخذك إلى الفصل٢. «أعد قراءة الفصل ٩ من السيناريو للشرح الموسع حول موضع الحبكة».

أناس عاديون يعطي مثالا جيدا لتوضيح إعداد المقدمة الدرامية في الصفحات العشر الأولى، ومتابعة التركيز على الشخصية الرئيسية في الصفحات العشر الثانية، وبناء الحبكة في نهاية الفصل١ في الصفحات العشر الثالثة.

الصفحات العشر الأولى تعدّ القصة: نحن نرى كونراد جاريت «تم هونتن» في ترتيل جماعي في الكنيسة:

ونرى بث «ميري تايلورمور» ربة بيت أنيقة ومرتبة ونرى زوجها كالفين «دونالد سوذرلاند» عائدا من رحلة القطار اليومية. أنها كلوحة «نورمان روكويل» العائلة المثالية. ماعدا حين يغادر كالفين القطار يقول له صديقه: «كالفين نحن متأسفون على كل شيء». غريب.

في صفحة ٩، يسأل كالفين ابنه كونراد «تم هوتن»: «هل فكرت أن تتصل بهذا الطبيب؟..»

يجيبه كونراد:«لا».

الأب: «مضت الشهور، أعتقد بأن نبقى على الخطة»

كونراد: «الخطة كانت فيما لو كنت محتاجا أن أتصل به»

الأب يتراجع. «طيب لاتقلق بهذا، اذهب ونم»

هذه هي الصفحات العشر الأولى من السيناريو. صورة مثالية لأناس عاديين، فقط هناك مشكلة ما، لا نعرف نحن ماهي.

الصفحات العشر الثانية تبدأ مع كونراد وهو يصحومن كابوس، «يتصبب عرقا، خائفا» ثم نراه ينزل إلى الأسفل ليتناول إفطاره، المطبخ يبدو مرتبا جدا، كل شيء نظيف ومنظم، الخبز الفرنسي يتحمص في المقلاة، الجريدة مفتوحة أمام كالفين. انه تمهيد متقن لشيء واحد: كونراد ليس جائعا. الأم بسخط وصلابة ترمي الخبز في سلة النفايات، يحاول الأب أن يهدئ منهما لكنه يفشل.

في صفحة ١٢، يذهب مع أصدقائه وحين يدخل المدرسة نراه قلقا وشارد الذهن. تحاول مدرسة الانكليزية أن تفهمه كي تساعده، فتقول له أنها لاتريده أن «يشعر بالضغط بشأن هذا التقرير». في المشهد التالي، صفحة ١٨، يتصل كونراد بالدكتور بيرغر «جود هيرش»، وهو طبيب نفساني، يقول له «بان الدكتور كراوفورد في مستشفى هيلزبورو قد أعطاني رقم تلفونك».

بعد المدرسة يذهب كونراد إلى درس السباحة ونسمع مدربه يحثه بأن يحاول أقوى من ذلك، لكن من الواضح أن هناك شيئاً ما يزعجه. انه يبدو مشغولا ومشدودا. بعد ذلك يتناول العشاء مع زملائه. يجمعهم نقاش ودي، لكن كونراد لا يتفوه بكلمة.

هذه هي الصفحات العشر الثانية، تتابع التركيز على الشخصية الرئيسية. من الصفحة ١٠ إلى الصفحة ٢٠ يظهر كونراد في كل لقطة.

في اليوم التالي، صفحة ٢١، يذهب كونراد إلى المدرسة، يعاني من نوبة قلق، فيترك المدرسة. اللقطة التالية تظهره وهو يقف أمام بناية كبيرة، يناقش هل يدخل أم لا، ثم يدخل، ويلتقي بالدكتور بيرغر. في الصفحة التالية «صفحة ٢٤» نعلم بأن كونراد كان في مستشفى الأمراض العقلية لأربعة شهور بسبب «حاولت أن انهي نفسي» وكان خارجا منها قبل شهر تقريبا. الان أصبحت المحادثة التي جرت بين الابن والأب في صفحة ٩ واضحة. نعلم أن أخا كونراد واسمه بوك قد غرق في حادث إبحار قبل فترة قصيرة وهذا له علاقة بحالة كونراد العقلية.

حين يسأله الطبيب النفسي «ماذا تريد أن تغير؟..» يجيب كونراد، «أريد أن أكون مسيطرا على نفسي... حتى يكون الناس قلقين عليّ كثيرا»

المشهد مع الدكتور بيرغرهو موضع الحبكة في نهاية الفصل١. يبدأ من صفحة ٢٣ وينتهي في صفحة ٢٦.

تلك الليلة، عند العشاء، كونراد يخبر أبويه بأنه ذهب لرؤية الدكتور بيرغر. كان والده مشجعا ومسروراً، بينما أمه مشغولة ومنسحبة.

هذه هي الصفحات الثلاثون الأولى لفيلم أناس عاديون. أنها تعدّ السيناريو بأكمله.

في الصفحات العشر الأولى نرى بأن هناك مشكلة، الصفحات العشر الثانية تعرّف المشكلة، وفي الصفحات العشر الثالثة نعلم ماهي المشكلة. إذا أردنا أن نخطط ذلك، فإنه سيبدو هكذا:

الصفحات ١٠ الأولى	الصفحات ١٠ الثانية	الصفحات ١٠ الثالثة
قم بإعداد الشخصية، المقدمة الدرامية، الموقف الدرامي،	تابع التركيز على الشخصية الرئيسية، في المدرسة، منعزل، قلق نحن نرى الإشارة «المشكلة» **التهيئة**	عرّف المشكلة عالج دراميا موضع الحبكة١ زيارة طبيب نفساني **موضع الحبكة١** ص. ٢٣- ٢٦

هذا هو الفصل١: وحدة أو كتلة من الفعل الدرامي. تمتد من الصفحة الأولى إلى موضع الحبكة في الفصل١. إنها ثلاثون صفحة تقريبا، وتجمل مع بعض بشكل درامي يعرف بالتهيئة.

التمرين

رتب الكروت الثلاثة أو الأربعة التي تكوّن الصفحات العشر الثانية للسيناريو. تابع التركيز على الشخصية الرئيسية. هل تظهر الشخصية الرئيسية في كل مشهد؟.. فكّر بالفعل قبل أن تبدأ بالكتابة. وأنظر إلى أين يذهب.

احكِ قصتك. صوّر ماهو ضروري ومطلوب، كما في أناس عاديون. إذا كنت تكتب مشهدا وحدث شيء حقيقة «جيد»، عليك أن تتبناه وتكتبه. لا تعترضه، اتركه يحدث. لاتؤجله لوقت آخر أو لمشهد آخر. اكتبه. أي شيء تؤجله الان ربما تنساه فيما بعد. ضع ثقتك في العمل! حين تحتاج إلى شيء ستأتي به حين تحتاجه. هذا هو القانون الطبيعي. عليك أن تثق بذلك.

لاتقلق إذا لم يكن لديك الكثير مما تقوله! اذا كنت تملك عملا خلال الاسبوع وتمارس الكتابة «جانبيا» فكل عشرة أوراق هي عمل أسبوع متواصل. فكّر في الفعل ليوم أو يومين، ثم اجلس واكتبه. ستنتهي بذلك عشر صفحات أسبوعيا. فكّر بكتابة النص بأجزاء، فيما يتعلق بفصول الفعل، وستشعر بالراحة فيما تفعل.

الكتابة عمل يومي، كل مشهد في وقت، لقطة بعد لقطة، سياق بعد سياق، فصل بعد فصل.

اكتب الصفحات العشر الثانية. لاتضيع الوقت الكثير في تنقيته «وجعله مضبوطا» الشيء الأهم هو أن تمضي إلى الأمام، من البداية إلى النهاية. هؤلاء الذين يمضون وقتا كثيرا في جعل عملية الكتابة «صحيحة» عادة ماينفد وقودهم في ٥٠ أو ٦٠ صفحة ويضعون عملهم على الرف.

أذا كنت تخرج بتقييمات وأحكام حول كتابتك، ربما سيكون رديئا. ستكرهه. الكلمات الأولى على الورق تكون رديئة عادة، لذا لا تقلق بهذا لأنك قد وضعت شيئا ما على الورق، باستطاعتك دائما أن تعود وتغيره، أو تنمقه لتجعله أفضل. مسودتي الأولى عادة هي ٦٠ بالمئة مما أعلم ماستكون عليه. حين أعود لها مرة ثانية فاني أرفع تلك النسبة الى ٧٥ أو ٨٠ بالمئة.

في مرحلة صقل العمل أعمل أفضل ما الذي، ٩٠ إلى ٩٥ بالمئة. بعض الأيام تكون أفضل من غيرها.

الصفحات العشر الثالثة تقودك مباشرة إلى موضع الحبكة في نهاية الفصل١. هل صممت «الحادثة أو الحدث الذي يمسك الفعل ويديره باتجاه آخر» «الفصل٢ في هذه الحالة»؟..

أوصف ذلك. صممه، اكتبه. هل تحتاج الى مشاهد انتقالية لتسهل لك الدخول الى موضع الحبكة١؟.. هل تروي قصتك كلها بالحوار، أو انك تستخدم الجانب البصري معها؟..

السيناريو هو قصة تروى بالصور، تذّكر، لذا عليك أن تفكّر كيف تفتح القصة. عليك أن ترينا السيارة تغادر البناية، تسير في الشوارع، أرنا

الشخصية تركب التاكسي، تدخل البناية وتدخل في المصعد، هذا ما يفتح القصة، ويعطيها بعدا بصريا. انك لا تريد أن تكتب سيناريو تبدأ فيه من مشهد داخلي الى مشهد داخلي إلى مشهد داخلي. افتح النص وخذه خارجا.

رقّم صفحاتك، إذا كنت تريد الإشارة إلى صفحة أو تضيف مشهداً، يجب عليك أن تعرف أين أنت. الفصل١ يمكن أن ينتهي ب ٣٦ صفحة. ثم ماذا؟.. ستعدله فيما بعد، ابق على تقدمك إلى الأمام.

ارو قصتك فقط. لاتحاول أن ترويها بسرعة. البعض يكتب كل السيناريو في الصفحات العشر الأولى، ثم تراهم لايملكون شيئاً يقولونه بعد ذلك. استخدم الكلمات الأولى على المسودة كتمرين تجد به صوتك الخاص وأسلوبك.

ستعيد كتابة ٧٠ إلى ٨٠ بالمئة مما كتبت. حين تكمل الفصل٢ والفصل٣ ستعرف بالضبط ماعليك أن تفعله في إعادة الكتابة. لاتقلق بهذا الآن. اكتب صفحاتك فقط. حين تكمل الصفحات العشر الثانية ستكون مستعدا للانتقال إلى الفصل٢.

- ١١ -

المخطط الجديد

حيث سنلقي نظرة أخرى على المخطط:

حين ابتدأت بتعليم السيناريو في الحلقة الدراسية لأول مرة، نظمت كل درس في جزء من ثمانية أسابيع. الدرس الأول يركزعلى الفصل١، حيث نقضي أربعة أسابيع نعدّ لكتابة السيناريو، ثم نكتبه في الأسابيع الأربعة التالية. هدف الدرس هو كتابة الصفحات الثلاثين الأولى، أو الفصل الأول من السيناريو.

وحين ننتهي من جزء الثمانية أسابيع الأولى، نأخذ استراحة، ثم نواصل الجزء التالي. الهدف من الجزء الثاني هو بناء وتصميم وإنجاز الفصل٢.

بعض الطلاب يواصلون الكتابة في أيام الاستراحة. لا يريدون أن يفقدوا التدريب والطاقة الإبداعية التي حصلوا عليها في الدرس الأول. حين يعودون لمواصلة الفصل٢ ويسلموني الصفحات التي كتبوها كي أطلع عليها، أشعر بالاندهاش. لأنها رديئة جدا. بدون اتجاه، بدون خط تطوري لسير الأحداث، لا أثر لخط قصصي متناسق، وتخلو كذلك من الصراع. وحين يأتي دور الفصل الثاني، يبدون وكأنهم عميان في عاصفة ممطرة: جميعهم مبللون لا يعرفون إلى أين هم ذاهبون.

حسب خبرتي في كتابة السيناريو، الفصل٢ هو دائما المادة الأصعب في الإنجاز، فيما إذا كنت أستخدم آلة طابعة أو رزمة أوراق أو كومبيوتر. ستون صفحة فارغة هو تهديد - كذلك صفحة الكومبيوتر البيضاء. من السهل أن تقع في «الإرباك»، ثم تحزم أمرك و«تذهب» أو «تترك».

هذا ما حصل لتلامذتي حين بدأو بكتابة الفصل الثاني. أضاعوا النظرة العامة ولم يركزوا على رواية القصة.

الفصل٢ هو وحدة من الفعل الدرامي تبدأ من موضع الحبكة في نهاية الفصل١ وتنتهي عند موضع الحبكة في نهاية الفصل٢، تتألف من ٦٠ صفحة وتُحمل في شكل درامي يدعى المجابهة.

إنها تبدو بهذا الشكل:

الفصل١	الفصل٢	الفصل٣
⊗	⊗	
التهيئة موضع الحبكة١	ص. ٣٠- ٩٠ موضع الحبكة٢ المجابهة	الحل

حين تكتب الفصل٢ عليك أن تعرف دائما أين أنت والى أين تتجه. وإلا يصبح من السهل عليك أن تضيع في متاهة عملك. عندما كنت كاتباً مبتدئاً كنت ببساطة «ألصق رأسي في آلة الطابعة». لكن هذه كانت تجربة صعبة. وكمدرس مبتدئ، لم أعرف ماذا أفعل. كنت أحاول أن أجد طريقة تجعل من

السهل على الجميع أن يكتبوا بها الفصل٢. فكرت بها طويلا قبل أن أحصل على الإجابة، عليّ أن ابدأ بمكان ما. لذا ابتدأت من المخطط.

بدأت أعرّف الفصل٢ في علاقته مع الفصل١ والفصل٣. الفصل ٢ هو أكبر مرتين من الفصل١ والفصل٣، انه وحدة من الفعل الدرامي يتألف من ٦٠ صفحة يحمل في شكل درامي يسمى المجابهة. في كل مرة أرى فيلما أو أقرأ سيناريو أو أعطي درسا، أفكر بوظيفة الفصل٢.

الكتابة هي العملية التي تسأل بها نفسك السؤال الصحيح وتنتظر الجواب الصحيح. لذا انتظرت، وفي أحد الأيام كنت أتمشى واستحضرت محادثة دارت بيني وبين بول شريدر «سائق التاكسي، الراقص الأمريكي». قال انه حين يكتب سيناريو «شيئا ما يحدث» في حوالي صفحة ٦٠.

صفحة ٦٠. لم أفكر بها كثيرا في ذلك الوقت، لكني عرفت الآن أن صفحة ٦٠ هي منتصف الفصل٢.

شيء مثير. أتساءل فيما إذا كانت صحيحة في باقي السيناريوهات. لذا أعدت قراءة عدة سيناريوهات.

بدأت بسيناريو امرأة غير متزوجة. كما بيّنت. الفصل١ هو التهيئة، يتعامل مع زواج جل كليبور. إنها متزوجة منذ سبعة عشر عاماً وهي فيما تقول عنه انه زواج ناجح. نراها تتمشى مع زوجها مايكل مورفي، تحضنه بحب قبل أن يذهب إلى العمل، نراها كأم تأخذ ابنتها الصبية إلى المدرسة، نراها كذلك تعمل عملاً نصف أسبوعي في معرض فني حيث «اصطيدت» من قبل شارلي الرسام، نراها مع أصدقائها، ومن تعبيراتها يتضح أنها سعيدة وراضية. في حياة هانئة.

بعدها، في صفحة ٢٥، ينهي زوجها صمته فجأة ويفشي لها بسره، «أنا أحب امرأة ثانية».

موضع الحبكة١. من امرأة متزوجة في الفصل١، أصبحت جل كليبور امرأة غير متزوجة في الفصل٢. في ليلة نجدها قد تبنت حياة جديدة، بداية أخرى. ليست عملية سهلة. إنها لا تحب أن تكون وحيدة، لديها مشكلة مع ابنتها، وكذلك تكره الرجال. فتلجأ للعلاج النفسي.

في المشهد التالي نراها مع المعالجة النفسية، التي تقول لها أن عليها أن تترك غضبها من الرجال، ربما عليك أن تجربي القليل، تركبين بعض المخاطر. ثم تقول لها «بالتأكيد أنا لا أستطيع أن أخبرك بما يجب أن تفعليه، لكني أعرف ماذا أفعل لو كنت مكانك».

تسألها جل كليبور، «ماذا؟..».

تجيبها، «أذهب لأخذ قسط من الراحة».

هذا ما يحدث في صفحة ٦٠. المشهد التالي يظهرها في بار للعزاب حيث تلتقي شارلي الرسام. تذهب لتقضي الليلة معه في مرسمه. ثم من هنا إلى نهاية الفصل الثاني حتى تلتقي مع الان بيت، نراها تمارس رغبتها مع الكثير من الرجال الذين تلتقيهم لليلة واحدة فقط. إنها لا تريد علاقة دائمة. يخبرها الان بيت انه يريد رؤيتها مرة ثانية، لكنها ترفض قائلة «أنا أجرّب فقط، أريد أن أعرف كيف يكون اللقاء مع شخص لا أحبه».

المشهد في الصفحة ٦٠، مع المعالجة النفسية، يربط الفعل في النصف الأول للفصل الثاني مع النصف الثاني للفصل الثاني. من الصفحة ٣٠ إلى الصفحة ٦٠ الشخصية الرئيسية «ضد الرجال»، من صفحة ٦٠ إلى صفحة ٩٠- بعد ان «اخرج لآخذ قسطا من الراحة»- إنها تتيه «تستكشف رغباتها».

هذا مثير.

رسمته أنا على المخطط:

الفصل١	الفصل٢	الفصل٣
⊗	ن. و ⊗	
موضع الحبكة١ الزوج يعشق امرأة أخرى ص. ٢٥	٦٠ ص. ٣٠- ٦٠ ص. ٦٠- ٩٠ «تكره الرجال» «تكتشف أنوثتها» . مشهد مع ط. نفساني ص. ٦٠ **موضع الحبكة٢** ألن بيت ص. ٨٥	**الحل**

الآن قسّم الفصل٢ إلى وحدتين أو جزأين من الفعل الدرامي. المشهد مع المعالجة النفسية قسمه إلى نصفين.

بعد بضع ليال قرأت مانهاتن. حين يأتي ايك «وودي الان» أول مرة مع ماري «ديانا كيتن»، لا يحب أحدهما الآخر. فهي ترتبط بعلاقة مع أفضل أصدقائه يالي «مايكل مورفي» وهو رجل متزوج ،انه يرى أنها امرأة كاذبة ومحتالة.

لذا يذهب هو في طريقه وتذهب هي في طريقها. يترك عمله في الكتابة لبرنامج تلفزيوني لكي يتفرغ لكتابه، يرتبط بعلاقة مع فتاة عمرها سبعة عشر

سنة اسمها تريسي «مريل همنغواي». ثم صدفة في ليلة يلتقي ايك مع ماري في افتتاحية متحف. يحب أحدهما الآخر. هذا هو موضع الحبكةِ في نهاية الفصل١، تحدث في حوالي صفحة ٢٣.

يقضيان الليلة مع بعض، يتمشيان ويتحدثان عن كل شيء وعن لا شيء. وبعد عدة أيام في مساء يوم أحد، تشعر ماري بالوحدة، تتصل بـــ ايك يلتقيان ويقضيان المساء مع بعض. تتوطد علاقتهما في الصفحات التالية وتتطور الصداقة إلى علاقة حب. يحدث هذا في صفحة ٦٠.

إنهم يبدآن بعلاقة ويقضيان وقتهما سوية باستمرار. بعدها في يوم من الأيام، على نحو غير متوقع، تخبره أنها لا تزال تحب يالي، ولازالت تلتقي به. هذا هو موضع الحبكة في نهاية الفصل٢.

حين رسمت ذلك على المخطط بدا بهذا الشكل:

الفصل١	الفصل٢	الفصل٣
⊗	ن. و ⊗	
اللقاء في المتحف ص. ٢٣	٦٠ ص. ٣٠- ٦٠ ص. ٦٠- ٩٠ أصدقاء العاشقة ماري تخبر آيك أنها رأت يالي ص. ٨٢ تقضي ليلة معه ص. ٦٠	الحل

هل أن شيئا ما يحدث في صفحة ٦٠ ليربط الجزء الأول من الفصل الثاني مع الجزء الثاني نوع من الأحداث أو الوقائع أو الحوادث توجه الفعل باتجاه آخر؟..

لا أعرف لكني أشك.

قرأت فيلم حرارة الجسد. موضع الحبكة في نهاية الفصل١ هي حين يلتقي ند ريسن وماتي ووكر سوية على السّلم. في الفصل الثاني يلتقيان باستمرار، حتى صفحة ٤٣، حين تقول له عرضا إنها تتمنى أن يموت زوجها. «انه كل ما أريد». يقبل هو «كم سيكون جيدا لنا إن هو رحل.. لكن ليس هناك سبب للتفكير بأنه سيموت، لذا علينا أن نترك ذلك. سوف لن يحدث».

ند ريسبن مهُيأ سابقا بأنه رجل يبحث عن علاقات سريعة، والآن هناك الإرث المالي الضخم الذي سيؤول إلى ماتي ووكرز، إنه مغر وجذاب.

انه يفكر بالأمر. ينشغل به، يتثبت منه، يحلله، وأخيرا يعرف ويقبل. «سنقتله، الرجل سيموت بدون سبب فقط لأننا نريده ميتا»

يخطط للجريمة وينفذها. في أحد الأيام دخل البيت في الساعة الثانية صباحا، وبعد عراك يقتل زوج ماتي «ريتشارد كرينا». الجريمة تظهر في الصفحة ٦٠. «السيناريو تغيّر بشكل قاس في غرفة التقطيع».

مرة أخرى، «شيء ما يحدث» في صفحة ٦٠ يربط بين الجزء الأول والجزء الثاني من الفصل٢. يمكن أن يكون موضع حبكة، سياقاً، مشهداً، سطراً من حوار، قراراً، نوعاً من حادثة أو حدثاً أو واقعة تربط الفعل في الفصل الثاني ليبقى يتقدم إلى الأمام بخط من التطور. ثلاثة سيناريوهات، من أفضل السيناريوهات أقنعتني باني أوشك أن أكشف شيئاً جديداً.

في فيلم حرارة الجسد، الجريمة تقود مباشرة إلى موضع الحبكة في نهاية الفصل٢. يستدعى ريسن من قبل محامي المقتول يخبره انه أخطأ في

تغيير الوصية. الوصية الآن باطلة ولا فائدة منها. «في ولاية فلوريدا حين يموت الشخص بدون وصية، يرث الزوج أو الزوجة كل شيء».

تقول ماتي ووكرز، «هل تعني أن الثروة كلها لي؟..»

في البداية يظن ريسن انه شيء عظيم لكنه لم يغير الوصية، هي التي غيرتها. يقول لها «أأمل انك لم توقعينا في ذلك».

هذا يقود مباشرة إلى موضع الحبكة ٢ حين يقول له صديقه لونستين بأن هناك شخصا ما يريد أن يوقع به. «لا تجعل من رغباتك تقودك إلى مشكلة حقيقية. هذه المرأة قد تكون هي من قتلت زوجها..»

تسير الأمور من سيء إلى أسوأ. صدم ريسن لم يكن يصدق ما يحدث، يضطرب في باقي السيناريوكله كملاكم يفقد السيطرة على قدميه. وفي النهاية، من الطبيعي أن يحاسب على اقترافه الجريمة وتظفر هي بالجنة الاستوائية التي تكلمت عنها «وكم هي حارّة» مع رجل من الساحل.

حين وضعت فيلم حرارة الجسد على المخطط بدا بهذا الشكل

الفصل١	الفصل٢	الفصل٣
⊗	ن. و ⊗	
موضع الحبكة١ ممارسة الرغبة ص. ٢٣	الجريمة ص. ٦٠ موضع الحبكة١١ يعرف أن أحد ما يريد توريطه ص. ٨٧	

في كل الأمثلة الثلاثة شيء ما يحدث بصورة أكيدة في صفحه ٦٠ حيث يساعد في تصميم وبناء الفعل في الفصل٢. هذا «الحدث أو الحادثة أو الواقعة» التي تحدث في صفحه ٦٠ سميتها نقطه الوسط، لأنها تحدث في منتصف الفصل الثاني.

حين تؤسس نقطة الوسط، الفصل ٢ يصبح وحده من ٦٠ صفحه مقسمه إلى جزأين من الفعل الدرامي يتكون كل جزء من ٣٠ صفحة. الجزء الأول من الفصل ٢ يبدأ من موضع الحبكة في نهاية الفصل١ إلى نقطه الوسط. الجزء الثاني من الفصل ٢ يبدأ من نقطة الوسط إلى موضع الحبكة في نهاية الفصل٢.

المخطط الجديد يبدو هكذا. كل شي يصبح وحده من ٣٠ صفحة من الفعل الدرامي. إنها طريقة صالحة!

حين ابتدأت بتدريس المخطط الجديد في الحلقة الدراسية اندهشت بالنتائج. طلابي فجأة فهموا صيغة الفصل٢، يمكنهم الآن أن يسيطروا عليه – لم يعد هو يسيطر عليهم. لم يتيهوا فيه. كانو يعلمون إلى أين هم ذاهبون وكيف وصلوا إلى هنا.

نقطه الوسط تساعدك في تصميم وبناء وكتابة الفصل الثاني للسيناريو.

الفصل ١«ص. ١–٣٠»	الفصل٢ «ص. ٣٠–٩٠»	الفصل ٣«ص٩٠–١٢٠»
	النصف الأول النصف الثاني	
	ن. و	

حين تكون داخل المخطط، لا تستطيع أن تراه

بناء المخطط

التهيئة	٦٠ «ص. ٣٠ –٦٠» «ص. ٦٠– ٩٠»	الحل

موضع الحبكة١ ⊗ «ص. ٢٥-٢٧»	موضع الحبكة٢ «ص. ٨٥- ٩٠ » المجابهة ⊗	

القصة:

ن. و= حلقة وصل في سلسة الفعل الدرامي؛ إنها تربط النصف الأول من الفصل١١ مع النصف الثاني من الفصل٢.

التمرين

حاول أن تشاهد بعض الأفلام مرتين أو ثلاث مرات. حين ترى فيلما لأول مره تمتع به. دعه يخترقك

حين تراه للمرة الثانية، أدرسه خذ ورقه لتكتب عليها ملاحظاتك. اعزل وعرّف موضع الحبكة١ وموضع الحبكة٢. وأنظر في ما لو كنت ستجد البناء في الفصل٢. أبدا من موضع الحبكة١، تابع فعل الشخصية الرئيسية. في حوالي الدقيقة ٥٠ أو ٦٠ من الفيلم، تأكد من أنك تستطيع أن تعّين نقطة الوسط. اضبط ساعتك. حين ينتهي الفيلم، تأكد من أن تحديدك لنقطة الوسط صحيح.

لماذا هي نقطة وسط؟.. هل توصل سلسله الفعل الدرامي التي تربط الجزء الأول للفصل٢ بالجزء الثاني من الفصل٢؟..

بعدها شاهد الفيلم مرة أخرى من البداية إلى النهاية. ركز عليه. ربما تستطيع أن ترسمه على المخطط.

- ١٢ -

نقطة الوسط

حيث سنعرّف إلى مدى أبعد طبيعة ووظيفة وأهمية نقطة الوسط

حين بدأت بتدريس مفهوم نقطة الوسط، لم يكن لدي الكثير من التفسيرات والأسباب والأمثلة، لأني لم أكن أعرف عنها الكثير.

كنت أعلم بأني على وشك أن أستنتج شيئاً، لكني لا أعلم ما هو، ولا كيف سيكون ضروريا بعد ذلك.

في وقت قريب، كان هناك اثنان من السينمائيين البلجيكيين يمثلان وزارة الثقافة في بروكسل، سألاني فيما إذا كنت مستعدا للتدريس في حلقة خاصة للسيناريو في بروكسل في ذلك الصيف من عام ١٩٨١. وخلال المحادثة سألني أحدهما هل اكتشفت شيئا جديدا منذ صدور كتاب السيناريو. فقلت له عن نقطة الوسط، وجه لي الكثير من الأسئلة النافذة، لكني لم أكن أملك كثيرا من الأجوبة.

حين أخذت معي إلى بروكسل سيناريو فيلم الحي الصيني، سألني ما هي نقطة الوسط في الحي الصيني. لم أكن أعرف. حاولت أن «أغطي» إهمالي الإجابة بأن أوضح له أن كل ما علي أن أفعله هو أن أفتح السيناريو

على صفحة ٦٠. الصفحة ٦٠ كانت مشهداً يظهر به جاك غيتس يتحدث مع ايفلين مولوري في بار بعد وقت قليل من موت زوجها. يخرج الظرف من جيبه ويشكرها لإرسالها الصك إليه، لكنه أضاف قائلا لها «لكنك لم تعطيني الكثير من القصة أعتقد انك تخفين شيئا ما سيدة مولوري». ثم يشير إلى الأحرف المكتوبة على الظرف:

. سألها عرضيا إلى ماذا يرمز حرف ACM

تلعثمت قبل أن تجيبه قائلة: C

- كروسC

ثم سألها «هذا هو اسم الأب؟..» قالت له «نعم».

فكّر بذلك للحظة، هز كتفيه، ثم غيّر الموضوع.

وضعت السيناريو جانبا، تحيّرت، سألني هذا السينمائي «هل هذه هي نقطة الوسط؟..». نظرت له محاولا أن ابرر أن هذا المشهد هو نقطة الوسط، ثم تركت الموضوع لأنه كان واضحا بأنني لا أعرف عن ماذا أتحدث. لم أكن أعلم هل هذه هي نقطة الوسط أم لا. وإذا كانت هي بالفعل، لماذا. حاولت أن أجعل الموقف مضحكا ثم غيرت الموضوع.

حين كنت أستعد للحلقة الدراسية. أعدت قراءة الحي الصيني مرات عديدة. ثم قررت أن نقطة الوسط ليست هي مشهد البار في صفحة ٦٠ لكنها كانت المشهد الذي بعده مباشرة، في مرآب السيارات، في صفحة ٦٣ حين يقول غيتس للسيدة مولوري بأن زوجها «قد قتل، إذا كنت مهتمة بذلك.. وهناك من يرمي آلاف الغالونات من نفايات المياه خارج خزانات المدينة

حيث يفترض إننا في قلب الجفاف.. وأوشكت أن أفقد أنفي! وأنا أحبه. أحب أن أتنفس منه. أنا لازلت أعتقد انك تخفين شيئاً»

بحسب اعتقادي بأن هذا هو الصحيح. أخذت معي الفيلم والسيناريو إلى بروكسل، عرضت الفيلم وتكلمت عنه وأشرت إليه في المحاضرات والحلقات، أصبح الفيلم مادة للتدريس.

التعليم هو القدرة على رؤية العلاقة بين الأشياء. كلما أتحدث عن الفيلم أكثر كلما أتعلم منه أكثر. «لازلت أعتقد انه أفضل سيناريو أمريكي لعشرين سنة مضت».

عرضت الفيلم صباح يوم سبت في في قاعة قصر الفنون لبعض السينمائيين الهولنديين، بعدها جلسنا في حلقة تناقشنا أمام جمهور كبير من الكتاب المشتركين من جمعية الفيلم الأوروبي. بدأت بالحديث عن نقطة الوسط موضحا ذلك بالمشهد في مراب السيارات، حين تيقنت فجأة باني على خطأ. لم تكن هذه هي نقطة الوسط، لأنها تخبرنا عن شيء نحن قد عرفناه، نقطة الوسط الحقيقية هي المشهد الذي بعد ذلك مباشرة، حين يذهب غيتس ليرى يلبرتون، المدير الجديد للماء والكهرباء. تقول له السكرتيرة بأن يلبرتون ليس له وقت محدد في المجيء. يقول لها غيتس «سأنتظر»، يشعل سيجارته، يرتمي على الكرسي «من عادتي أن أخذ وقت غذاء طويل، النهار بأكمله في بعض الأحيان».

بدأ يهمهم، نرى السكرتيرة متنفرة منه. ثم ينهض ويتجول ناظرا على الصور المعلقة على الحائط تظهر تاريخ المؤسسة. هناك صور كثيرة معلقة تظهر هوليس مولوري ورجل اسمه نوح كروس يقفان سوية في مواقع بناء مختلفة. كروس «جون هيوستن» هو الرجل الذي تجادلت معه مولوري في بداية السيناريو.

كروس. هذا الاسم قرع جرسا في ذهنه. أخرج ظرف مولوري ونظر ثانية إلى حروف رمز الاسم ACM ثم سأل هل يعمل نوح كروس في مؤسسة المياه. بارتباك أجابته السكرتيرة «نعم» ثم «لا». ثم قالت بأن نوح كروس يملك المؤسسة مع مولوري. كان الاثنان شريكين، أدرك مولوري بأن الناس يجب أن يملكوا المياه، لم يوافق كروس، فافترقا.

توصل غيتس إلى شيء. ايفيلين مولوري هي ابنة كروس، هذا يعني إنها تزوجت شريك والدها. مع من تقف ايفيلين - الأب أم الزوج الميت؟.. أدرك غيتس فجأة أن كروس يملك دافعا قويا لقتل هوليس مولوري.

هذه المعلومات هي رابطة أساسية في الفعل الدرامي للفصل٢، إنها أول معلومات تومئ إلى حل اللغز، إنها أخيرا تقود جاك غيتس ليبرهن أن نوح كروس هو المسئول عن جريمة القتل وفضيحة المياه، وكذلك مذنب بتهمة الزواج من المحارم. إنها واصلة في سلسة من الفعل الدرامي، ومفتاح أساسي إلى غيتس ليفهم ما الذي يجري. الحي الصيني، تذّكر انهه قصة محقق، نحن وجاك غيتس نعلم ماذا يجري في نفس الوقت.

يقول كروس موجها كلامه إلى غيتس قبل ذاك «يمكن أن تعتقد بأنك تفهم ماذا يجري، لكنك بالحقيقة لا تعلم»، انه ما يزال لا يعلم لكنه في طريقه لأن يتقصى. نقطة الوسط.

الحلقة التي تربط ايفيلين مولوري ونوح كروس وهوليس مولوري تربط الفعل في الجزء الأول للفصل٢ مع الجزء الثاني للفصل٢. في الجزء الأول غيتس يتوصل إلى ماذا يجري، في الجزء الثاني، يعلم من هو وراء ذلك.

حين رسمت ذلك على المخطط بدا بهذا الشكل:

الفصل٣	الفصل٢	الفصل١
	ن. و ⊗	⊗
	٦٠ قتل مولوري يكتشف غيتس ص. ٤٥ من اشترى الأرض ص. ٩٣ **موضع الحبكة٢** يعثر غيتس على نظارات في البركة- نعود إلى الضحية-كروس ص. ١٢٢ غيتس يرى صور قرابة كروس وايفيلين- كروس يملك دافع الجريمة ص. ٦٣	**موضع الحبكة١** ظهور السيدة مولوري الحقيقية ص. ٢٣

حين شاهدت هذا الترابط، اصطف الفصل٢ بأكمله في مكان. وعندما نظرت إليه كان كل شيئ فيه مترابطاً كنسيج معقد لسجاده بلجيكية من القرن السادس عشر. تلك المعلومات وذلك الترابط الذي يوصل حلقة الفعل الدرامي، يدفع القصة إلى الأمام خطوة بعد خطوة، مشهداً بعد مشهد، وحبكة بعد حبكة.

عليك دائما حين تكتب الفصل٢ أن تعرف إلى أين أنت ذاهب، يجب أن يكون لديك نقطه نهاية وهدف ومسافه.. يجب أن تخطط لمسلك الشخصية. ماذا يحدث لشخصيتك الرئيسية من موضع الحبكة ١ إلى موضع الحبكة٢؟..

أن تعرف نقطة الوسط هو أن تملك أداة بواسطتها يتسنى لك إيجاد طريقة لتركيز خط القصة في خط فعل محدد. لديك اتجاه وخط من التطور. يمكنك العمل بوحدة من ٣٠ صفحه من الفعل الدرامي، وأنت واثق ومطمئن من قصتك، تعرف من أين أتيت والي أين تذهب.

ما هي نقطه الوسط في قصتك؟.. ما هو الحدث، الحادثة، الواقعة، السطر من حوار، أو القرار الذي يربط الجزء الأول من الفصل٢ مع الجزء الثاني من الفصل٢؟.. عرّفه. تتبّع سير فعل الشخصية من هذه النقطة واليها. تصورها في ذهنك عدة مرات. راجعها. هل هي صالحه؟..

أحياناً تعّين اعتباطيا حادثه لتكون هي نقطه الوسط ثم تجد بعدها في أثناء الكتابة بأن نقطه الوسط هي شيء آخر. إن حدث ذلك فكن مستعدا لتغييره.

إحدى طالباتي كانت تكتب سيناريو عن ممثلة ارتبطت بشريك مدمن على الكحول، أدركت أن عليها أن تتركه لتحظى بالدور الذي تريده. بنى الكاتب هذه القصة بالأصل حول العلاقة مع المدمن. لكن هذا اضعف من فعل الشخصية الرئيسية. العلاقة هي مثال قديم من تصرفات مدمرة تعبر عن طريقة حياتية قديمة، الدور يعرض بداية جديدة، وطريقة حياة جديدة. نقطة الوسط كانت هي المشهد الذي تشك فيه الممثلة لأول مرة بأن الرجل الذي تحبه مدمن.

لكن هذا لم يكن صالحا. عندما أكملت تلميذتي الفصل الثاني، أدركت أن عليها أن تغير نقطة الوسط لأن القصة أصبحت عن ممثلة تحصل على دور، نقطة الوسط أصبحت هي المشهد الذي تعود فيه لتؤدي الاختبار على الدور. تغيير نقطة الوسط غيّر كل شيء. انه وضّح خط القصة وعمل كل هذا التغيير في العالم.

حين تكتب، يجب عليك أن تتبنى ما يصلح «الآن». إذا وقعت في ورطة إبداعية وكنت لا تعرف أين تذهب، أو أي عنصر هو «الأصلح» اختر ما عندك في الوقت الحاضر. ضع ثقتك بعملية الكتابة. إنها أكبر منك. افعل ما تشعر أنه صحيح. لا تقلق بما قررته قبل ذلك بوقت طويل.

الأمور تحدث. الناس يتغيرون. الأمور تتغير.

السؤال الأساسي هو، هل هي صالحة للعمل؟.. إذا كانت صالحة، استخدمها، إن لم تكن صالحة، لا تستخدمها. عندما تكتب وتخطر لك فكرة جديدة، لم تخطط لها أو لم تفكر بها من قبل، اكتبها، جرّبها.

إذا كنت تشك، أكتب.

الحذف أسهل من الإضافة. إذا كنت ترغب في أن تكتب مسودة الكلمات–على الورق من ١٧٥ صفحة فاكتب. أسوأ ما يمكن أن يحدث هو أن تخطئ. وعليك أن تعيد كتابة بعض الصفحات. ثم ماذا؟.. في حلقتي الدراسية، ندخل في نقاش يجعل من الحلقة فرصة تعليمية، هذا يعني الاستعداد لارتكاب الأخطاء. جرّب الأشياء التي تبدو غير صالحة للعمل. إنها الطريقة الوحيدة لتطوير ونمو وشحذ قابلياتك.

نقطة الوسط هي وقفة قصيرة، مسافة، أو منارة ترشدك وتبقيك على المسار خلال الإعداد لخط القصة.

فيلم اي تي، كتبته ميليسا ماثيسون وأخرجه ستيفن سبيلبيرغ يمثل هذه الحالة. انظر إلى خط القصة. اي تي تُرك حين رحلت مركبته الفضائية عن الأرض. اصطيد كمخلوق فضائي غريب، يتجول في الضاحية ثم يعثر عليه صبي اسمه ايليوت «هنري توماس». هذا هو موضع الحبكة الأولى. تظهر في صفحة ٢٣.

خلال الجزء الثاني من الفصل٢، اي تي واليوت يصبحان صديقين. يعّرف اليوت اي تي بـــ«العفريت» إلى أخيه وأخته. بعدها بوقت قصير يتواصل اليوت مع اي تي بالمشاعر، يشعر اليوت بما يشعر به اي تي. اي تي يشعر بالحنين إلى الوطن ويريد العودة إلى الأهل. يريد أن يتصل بهم بالتلفون. يقول إلى اليوت «اي تي يخابر البيت» ويومئ إلى النافذة. الأطفال يسألونه «ثم سيأتون جميعا؟..» يومئ اي تي برأسه.

هذه هي نقطة الوسط، تظهر في صفحة ٦١.

يذهب الصبية إلى المخزن يجمعون ما يقع في أيديهم ليعطوه إلى اي تي: شفرة منشار، بعض الألعاب، شريحة لحام حديد، علبة قهوة. ونحن نراقب ونستعد لما سيحدث. ثم يقول الأخ الأكبر اليوت «أعتقد أن اي اتي مريض بعض الشيء» هذا ما يعّد لمجمل الجزء الثاني من الفصل٢.

يأخذ إي تي هذه الأشياء المجموعة حوله ويحولها إلى جهاز اتصال بدائي. وفي احتفال الهالوين يلبس إي اتي زي العفريت ويهرب مع الصبية إلى الغابة.

ينصب اي اتي جهاز الاتصال الذي ابتدعه ويرسل الإشارات إلى الفضاء الخارجي. يقضي إي تي واليوت ليلتهم في الغابة. إي تي لا يصاب بمرض الحنين إلى الوطن فحسب، لكنه الآن مريض فعلا. ثم يزداد مرضه. اليوت يكشف إي تي لوالدته وهو في حوض الحمام طلبا لمساعدتها. لكنها محاولة متأخرة. إي تي كأنه سيموت. يقول لهم «بيتي أرجوكم». هذا هو موضع الحبكة٢. صفحة ٨٦. يحاول الكبار أن يتولوا الأمر ويحاولوا إنقاذه، لكن لا فائدة، إي تي يصارع الموت.

ثم يعود إلى الحياة بإعجاز.

على المخطط تبدو هكذا:

الفصل١ ⊗	الفصل٢ ن. و ⊗	الفصل٣
موضع الحبكة١ يخفي اليوت إي- تي في خزنة ص. ٢٣	«يتعرّف عليه» «يساعد أي تي كي يتصل بأهله» يريد إي - تي أن يتصل تلفونيا بأهله ص. ٦١ موضع الحبكة٢ إي-تي يحتضر ص. ٨٦	

حاجة إي تي الدرامية لأن يتصل بأهله تلفونيا تسبب له مرض الحنين، الذي بدوره يقود إلى مرض فعلي، وموت ثم ولادة جديدة بمعجزة. تربطها جميعا نقطة الوسط.

المرة الأولى التي قرأت فيها السيناريو لاحظت أن بناء الحبكة الثانوية- مسار المطاردة، ثم العثور على إي تي- يوازي الفعل الرئيسي. بعد موضع الحبكة الأولى، في صفحة ٢٤، المطاردون يقفون في إحدى مناطق الضاحية حيث يختبئ إي تي. في صفحة ٦٤، بعد نقطة الوسط مباشرة،

اكتشفوا البيت الذي كان يختبئ فيه إي تي. في صفحة ٨٧ تحركوا واستولوا على البيت. تساءلت فيما لو كنت مخطئاً وراجعت تفسيراتي للسيناريو. ثم رسمته على المخطط.

الفصل١	الفصل٢	الفصل٣
⊗	ن. و ⊗	
مسار مطاردة إي- تي في الضاحية ص. ٢٤	يجدون البيت المطلوب ص. ٦٤ المطاردة تستمر خارج البيت ص. ٨٧	

كنت أتساءل فيما إذا كان هذا هو البناء «الصحيح». لكن حين فكّرت به انتبهت إلى أن البناء هو وظيفة القصة، مثل مكعب الثلج والماء، أو النار وحرارتها. سألت نفسي سؤالا واحد: عن ماذا تدور هذه القصة؟.. إنها عن علاقة بين صبي وكائن من الفضاء. إنها ليست عن «كبار» يعثرون على إي تي. معرفة عن ماذا تدور القصة تملي على عناصر البناء للفعل الدرامي. نقطة الوسط هي حلقة الربط في سلسلة الفعل الدرامي، إنها تربط الجزء الأول من الفصل٢ مع الجزء الثاني من الفصل٢. في فيلم إي تي هي مشهد بسيط لـــ ايليوت وإي تي. في الحي الصيني، مشهد هادئ في المكتب، صور معلقة على الجدار تكشف عن علاقات مهمة في القصة. في فيلم «غياب الحقد»، هي عشاء في نادٍ.

فيلم «غياب الحقد»، الذي كتب له السيناريو كيرت لوك وأخرجه بروعة سدني بولاك لم يحظ بالاهتمام الذي يستحقه. انه كفيلم سدني بولاك ثلاثة أيام من كونور، يسير كالبرق، موجز ومحكم ونظيف وسريع، يجعل من المشاهد والقارئ يتابعان خط القصة باهتمام. انه يمثل السينما الأمريكية بأحسن أحوالها.

سالي فيلد «ميغان» مراسلة تحقيقات تكتب قصة عن رجل «بول نيومان» يُستجوب بتهمة قتل مجرم بارز. يبدأ السيناريو بهجوم وحدة التحقيقات الخاصة في محاولة لإيجاد الشخص أو الأشخاص المسئولين عن قتل جوي دياز المجرم المبتز. القوة المقتحمة برئاسة اليوت روسن «بوب بالابان» يتفرج على «أفلام منزلية» لجنازة صورت من الأف بي آي منذ سنوات عديدة. نحن نعلم أن الرجل الذي يريدون استجوابه هو مايكل كالاهر، ابن لمبتز ومهرب خمور سابق. هذا المشهد هو مثال للسيناريو الجيد: لأنه يعطي الجمهور معلومات بصرية عن الشخصية والموقف والمقدمة.

نرى ميغان وهي تشمشم هنا وهناك لتحصل على قصة. هي تعرف أن شيئا ما يحدث مع القوة المقتحمة لكنها لا تعرف ما هو بالتحديد.

اليوت روسن يترك عن قصد اضبارة مايكل كالاهر كي «تعثر عليها» ميغان. طبقاً للمعلومات الموجودة في الاضبارة تظن ميغان أن لديها قصة، قصة جيدة، تحقيقات خاصة لمايكل كالاهر والتي ربما ستقود إلى معرفة جوي دياز. القصة التي كتبتها يمكن أن تكون غير صحيحة، لكن الصحف طبعتها. «نحن لا نعرف أن القصة غير صحيحة، لذلك نحن في غيبة حقد. نحن كنا متعقلين ومعتدلين، لذلك نحن لسنا متهاونين. بوسعنا الحديث عن ما نرغبه في شخصية كالاهر وانه لا يملك القوة ليؤذينا. الديمقراطية نفذّت».

الجريدة محمية.

لكن ليس مايكل كالاهر.

حين قرأ كالاهر القصة، أراد أن يعرف من كتب ذلك وما هو المصدر. ذهب ليرى ميغان في الجريدة. قال لها «أنا مايكل كالاهر، أريد أن أعرف من أين أتت هذه القصة».

دلقت قهوتها. هذا هو موضع الحبكة١. إنها تحدث في صفحة ٣١ «السيناريو في ١٣٤ صفحة». هذا السيناريو هو نوع من تلك السيناريوهات التي لا تظهر بها الشخصية الرئيسية حتى نهاية الفصل١. قبل أن تكون مهتما جدا بذلك، لاحظ بأنه جرى الكلام عن مايكل كالاهر وأشير إليه من الصفحة الأولى. إذا كنت تكتب سيناريو كهذا، تظل أنت في حاجة إلى أن تقدّم لشخصيتك الرئيسية في الصفحات العشر الأولى. غياب الحقد هو عن مايكل كالاهر، انه الشخصية الرئيسية. ميغان هي أهم شخصية «وربما الجزء الأكبر» لكنها ليست الشخصية الرئيسية.

الجزء الأول من الفصل٢ يتعامل مع رد الفعل للقصة المكتوبة. الدي أي تسأل كالاهر، هل هناك صحة في القصة، حتى عم كالاهر «لوثر أدلر» المبتز القديم يريد أن يعرف ما إذا كان ذلك صحيحا. الكل كان يتصرف كما لو كانت القصة صحيحة. ميغان تتوق إلى متابعة القصة، تتصل بوقاحة بكالاهر وتدعوه إلى الغداء، مجهزة بلاقطة وجهاز تسجيل صوتي وكذلك مصورة فوتوغرافية تتابع الحدث.

تفاجأ بأن كالاهر يأخذها إلى اليخت لتناول الغداء. يبدأ بسؤالها غير متأكد عن مصدر القصة التي كتبت في صحيفتها. اكتشف جهاز التسجيل الذي تخفيه، ولجعل الأمور أسوا، حلقت طائرة الهليكوبتر التابعة للشرطة قريبا منهما والتقطت

صورا. يخيب ظن كالاهر، إذ كان يعتقد أنها ستساعده ثم يعلم بأنه كان مخطئا، هي تريد قصة فقط، ولا يهم الثمن الذي سيدفعه هو. يقول لها «هناك من يريد شيئا ما. علي أن اعلم من وماذا. علي أن أعرف من أين أتت هذه القصة».

تجيبه هي «أنا لا أستطيع أن أخبرك بذلك»

كالاهر لوحده.

البنك يرفض أن يعطيه قرضا، عملوا شيئا كانوا قد اعتادوا أن يعملوه سنويا والنقابة وضعت مفرزة في واجهة المخزن وأقفلته. كان يتوجب عليه أن يعرف من يقف خلف تلك القصة. كل ما يملك أن يفعله الان هو أن يجد ميغان ويقنعها بالكشف عن المصدر. انه رهان قليل الحظ، لكنه بالمقابل لا يملك غيره.

ذهب إلى البار الذي تتواجد فيه ميغان ودعاها لتناول الغذاء سوية. قال لها «أريدك أن تعرفينني.. بسرعة».

هذه هي نقطة الوسط، تحدث في صفحة ٦٧.

هذا المشهد يحول الشكل من محاولة إيجاد «من يريد أن يؤذيه» إلى «خلق علاقة شخصية مع ميغان»، إنها حلقة الربط للفعل الدرامي. تربط الجزء الأول من الفصل٢ مع الجزء الثاني من الفصل٢. حين تنتقل القصة إلى علاقة بين كالاهر وميغان، تقوده معرفة «من المسئول». في صفحة ٣٠ يعرف أحدهما الكثير عن الآخر، حتى يستلطف أحدهما الآخر.

حين تأتي إلى ميغان مكالمة هاتفية من صديقة كالاهر تريزا «مياندا ديلون»، تقول لها ميغان بأن أي كلام تقوله ممكن أن ينشر في الجريدة. حاولت تريزا بيأس أن تقنعها بأن مايكل بريء من كل تهمة، وانه كان مع تريزا في أتلانتا حين قتل ديلز. اعترفت بأنها خضعت لعملية إسقاط، قالت لها «إنها جريمة في عرف الكنيسة، أنا قتلت طفلاً».

ميغان لم ترد أن تتأثر عاطفيا بذلك في يوم كهذا أو في عمر كهذا، لذا لم تأخذ الأمر بجدية. كتبت القصة. في صباح اليوم التالي، قرأتها تريزا وصدمت، شعرت بالعار والإهانة، ولعدم قدرتها على مواجهة عائلتها وأصدقائها أقدمت على الانتحار.

ميغان هي الأخرى صدمت، تحطم كالاهر، وحين أتت إليه كي تعتذر، كان مغتاظا منها وشعرت بالإحباط ثم قالت له بأن اليوت روسن هو الرجل المسئول عن التحقيق «هو من أشرف على القوة المهاجمة وهو من سرّب القصة».

هذا هو الرجل الذي كان يبحث عنه. انه موضع الحبكة٢ ويظهر في صفحة ٨٩.

الفصل١	الفصل٢	الفصل٣
⊗	ن. و ⊗	
موضع الحبكة١ يلتقي كالاهر مع ميغان ص. ٣١	٦٠ رد الفعل للقصة العلاقة مع ميغان **موضع الحبكة٢** يعلم كالاهر إن روسن هو «المصدر» ص. ٨٩ يدعو ميغان للعشاء ص. ٦٣	

الوسط تحّول الفعل من تأثير التحقيق إلى العلاقة الشخصية مع ميغان. وأخيرا تقود كالاهر إلى المعلومات التي يريد أن يحصل عليها. هذا ما تفعله نقطة الوسط: إنها حلقة الربط في سلسلة الفعل الدرامي. حين تؤسسها فإنها ستربط بناء الجزء الأول من الفصل٢ مع الجزء الثاني من الفصل٢. وتبلور إحساسا واضحا بالاتجاه في الفصل٢ يمنحك القدرة في التركيز على تفاصيل القصة. إنها منارة، نقطة مراجعة، مسافة، نقطة نهاية، دليل يرشدك في كل تعقيدات الفصل٢.

السيناريو أعيد بناؤه في غرفة المونتاج، المخطط للفيلم هو هذا:

الفصل١ ⊗	**الفصل٢** ⊗ ن. و	**الفصل٣**
موضع الحبكة١ الغداء مع ميغان	٦٠ **موضع الحبكة٢** كالاهر بريء ميغان تلتقي تريزا	الثأر والعلاقة مع ميغان

التمرين

انظر إلى المخطط. اقرأ خط القصة. ضعه في بنية درامية. حدد النهاية. ثم الاستهلال. ثم موضع الحبكة١ وموضع الحبكة٢.

أنت الآن مستعد لإيجاد نقطة الوسط.

أعد قراءة خط القصة. اعرضه في المخطط. أعد قراءة الفصل ٤ «الصفحات الأربع» إن كان ذلك ضروريا، أنت الآن تعرف النهاية والبداية وموضع الحبكة١ وموضع الحبكة٢، حدد نقطة الوسط. ما هي الحادثة أو الحدث أو الواقعة التي تربط الفعل في الجزء الأول من الفصل٢ مع الجزء الثاني من الفصل٢؟..

الفصل «ص١-٣٠»	الفصل٢ «ص٣٠٠-٩٠»	الفصل٣ «٩٠-١٢٠»
	النصف الأول النصف الثاني ن. و	

اكتبه.

حين تؤسس نقطة الوسط، تكون مستعدا لإعداد الشكل الدرامي للفصل٢.

التهيئة	٦٠ «ص. ٣٠ -٦٠» «ص. ٦٠ -٩٠»	الحل
موضع الحبكة١ «ص. ٢٥-٢٧» ⊗	موضع الحبكة٢ «ص. ٨٥ -٩٠» ⊗ المجابهة	

القصة: صحفي أمريكي، يسافر إلى باريس في مهمة، يلتقي بفتاة فرنسية، من طبقة عالية نشطة سياسيا وعضو في وزارة الثقافة، يقع الاثنان في علاقة غرامية. حين ينهي مهمته. وعليه أن يعود إلى الوطن، يصعد إلى الطائرة ويقسم بأنه سيعود.

- ١٣ -

الجزء الأول، الجزء الثاني

حيث سنعرّف الشكل الدرامي ونوضح «القبضة»:

انظر إلى المخطط:

الفصل١	الفصل٢	الفصل٣
⊗	النصف الأول النصف الثاني ن. و ⊗	
التهيئة ص. ١- ٣٠	٦٠ ص. ٣٠- ٦٠ ص. ٦٠-٩٠ المجابهة	الحل

الفصل٢ هو وحدة من الفعل الدرامي يتكون من ٦٠ صفحة يحمل سوية في شكل درامي يعرف بالمجابهة. يبدأ من موضع الحبكة١ ويستمر إلى موضع الحبكة٢.

انه وحدة من الفعل الدرامي مقسمة إلى جزأين، كل جزء يتألف من ثلاثين صفحة، النصف الأول من الفصل٢ والنصف الثاني من الفصل٢،

يتصلان بنقطة الوسط. عند ذلك يكون لدينا نقطة بداية ونقطة نهاية في الفصل٢.

إنها خارطة، ودليل، تزودنا بالاتجاه.

في هذه المرحلة من مراحل عملية كتابة السيناريو، نبدأ بالعمل بوحدات من الفعل، النصف الأول والنصف الثاني. النصف الأول من الفصل٢ يبدأ من موضع الحبكة١ وينتهي بنقطة الوسط، النصف الثاني من الفصل٢ يبدأ من نقطة الوسط إلى موضع الحبكة٢.

وحدتان من الفعل الدرامي تتألف كل وحدة من ٣٠ صفحة.

ماذا يحدث في النصف الأول من الفصل٢؟.. ماذا تفعل الشخصية الرئيسية؟.. إلى أين تذهب؟.. ما هي العقبة التي توضع أمام حاجة الشخصية؟.. ماذا يحدث من موضع الحبكة١ إلى نقطة الوسط؟..

ما الذي يحمل الفصل بأكمله؟.. هذا هو أول شيء علينا معرفته، بعدها يكون بإمكاننا أن نوفر المحتوى، المشاهد المستقلة المطلوبة لنجعله حيا.

الشكل، تذّكر، انه المكان في داخل كوب القهوة الفارغ، انه يحمل القهوة في مكان. الشكل هو الفضاء الذي يحمل المحتوى في مكان.

ما هو الشكل الدرامي في النصف الأول من الفصل٢؟..

ما هي الفكرة أو المبدأ الذي يحمل الفعل في مكان؟.. هل تستطيع أن تصفها في بضع كلمات؟.. هل هي علاقة؟.. سفرة؟.. بداية رحلة في عطلة؟.. فقدان عمل أو إيجاد فرصة عمل بصورة مفاجئة؟.. بداية زواج؟..

حددها. صممها. ارسمها على المخطط.

في فيلم حرارة الجسد. نصل موضع الحبكة١ حين يتعانق ريسن مع ماتي لأول مرة. النصف الأول من الفصل٢ يتعامل مع علاقتهما المقصورة على الشهوة الجسدية. انه في النهاية فيلم يتحدث عن الرغبة والشهوة والقتل والخيانة، إنه مثير. إذا أردنا أن نخبر أحداً بأن النصف الأول من الفصل٢ في بعض الجمل، نستطيع أن نصفه بأنه علاقة جنسية «تعاهد» بها الاثنان على أن يصبحا شريكين في جريمة.

إنها تبدو بهذا الشكل:

الفصل١	الفصل٢	الفصل٣
⊗	النصف الأول النصف الثاني من الشكل الدرامي من الشكل الدرامي ن. و ⊗	
موضع الحبكة١ ممارسة الرغبة	ص. ٦٠ العلاقة الغرامية آثار الجريمة **موضع الحبكة٢** أحد ما يريد أن يورط ريسن الجريمة	

أغلب ما في النصف الأول من الفصل٢، هو الرغبة الجنسية بين ريسن وماتي. بالتأكيد، نراه في عدة لقطات يركض أو وحيدا أو ربما يفكر بـــ ماتي، مشهد في مكتبه، لكن القسم الأكبر هو ممارسة رغباته الجنسية. بعدها في صفحة ٤٥، تقول ماتي كم سيكون جميلا أن يكون زوجها ميتاً. هذا المشهد الصغير «يشد» الفعل، ويبقيه على المسار.

من هذه النقطة، لم يعد الشكل الدرامي هو مجرد رغبة جنسية، الفعل الآن يتحول من تلك الرغبة إلى الحديث عن الجريمة. ريسن وماتي يتحدثان الكثير عن قتل الزوج – تحت غطاء الحب والعهد والعلاقة بالطبع.

هذا ما يحدث في النصف الأول من الفصل٢: هذا هو الشكل الدرامي- الفكرة، توضحت في كلمات قليلة، هذا ما «يحمل» الفعل في مكان.

النصف الثاني يمكن أن يوصف بـــ «عاقبة الجريمة». الوحدة التي تتألف من ٣٠ صفحة من الفعل الدرامي تتعامل مع التفاصيل: نقل الجثة، إعداد الشخص المتستر، الهمسات الهياجة والمواعيد السابقة قبل اكتشاف الجثة والذي يقود إلى موضع الحبكة٢، المشهد الذي يخبر لونستين به ريسن بأن هناك شخصا ما يريد أن يورطه.

الحب والموت متصلان بنقطة الوسط، الجريمة.

حين تحدد الشكل الدرامي لكل نصف، تستطيع أن تصمم خطاً من الفعل يُنفّذ خط القصة في أفضل شكل درامي. هذا ما يفعله الشكل الدرامي: انه يحمل الفعل والمحتوى، في مكان.

في فيلم غياب الحقد، يظهر موضع الحبكة١ حين يأتي كالاهر إلى الجريدة لرؤية ميغان بعد نشر القصة. نقطة الوسط تظهر حين يدعوها إلى العشاء، هذا ما سيقود إلى بداية علاقتهما. النصف الأول من الفصل٢ يتعامل

مع رد فعل القصة المنشورة: يجرى تحقيق مع نيومان، يستجوب وتلفق عليه التهم. لا يعرف أين يذهب وليس هناك من أحد ليسأله، فقط المراسلة التي كتبت القصة، ميغان. هي الخيار الوحيد الذي يلجأ إليه.

النصف الثاني يتعامل مع العلاقة التي تنمو فيما بينهما حيث يقضيان الوقت سوية تربطهما مشاعر الحب. تريزا تتصل هاتفياً بـــ ميغان وتقول لها إن كالاهر بريء لأنه كان معها في أتلانتا، تلتقي ميغان مع تريزا، القصة نشرت، وتريزا انتحرت. تأتي ميغان إلى كالاهر ويظهر موضع الحبكة٢: تخبره أن مصدر القصة هو اليوت روسن. الفصل٢ يتعامل مع رد فعل القصة في النصف الأول، والعلاقة مع ميغان في النصف الثاني. الشكل الدرامي يحمل الفعل في مكان، ٦٠ صفحة من الفعل اختصرت إلى بضع كلمات.

هذه هي قوة الشكل الدرامي، حين تؤسسه، تملك ما تُعلّقه عليه- خط من الفعل الدرامي يذهب من موضع الحبكة١ إلى نقطة الوسط، ومن نقطة الوسط إلى موضع الحبكة٢.

تحديد الشكل الدرامي يجعلك في وضع اختيار- يعطيك قواعد تصميم الفعل التي تحتاجها في سرد القصة. هذه هي أهمية ووظيفة الشكل الدرامي. انه يحمل كل شيء سوية، انه بناء.

فكّر بخط قصتك. ما الذي يحدث في النصف الأول من الفصل٢؟.. النصف الثاني؟.. فكّر به. عرفه.

حين تعرّف الشكل يكون بمقدورك أن تحدد الزمن.

اِعتبر أرسطو الزمن والمكان والفعل، ثلاث وحدات يحملن الفعل التراجيدي في مكان. في كتابه «الشعر» عبّر عن نظرته بأن زمن الفعل يجب أن يطابق طول المسرحية. مسرحية من ساعتين تغطي فقط ساعتين من حياة

البطل، زمن المسرحية كان هو زمن الفعل. على العكس من كاتب الملحمة، الذي يستطيع عرض سنوات من الفعل على أرضيات مختلفة من الأساطير المتناسبة، كاتب المسرحية كان محددا بفعل واحد. نحن لا نرى أوديّب يقتل أباه بل نسمع شخصا يخبر عن ذلك. هكذا كان الحال حتى القرن السادس عشر، حين قام شكسبير ومعاصروه بربط وحدة الزمن بتصوير السنين في حياة الشخصية، بينما «كان المسرحي يضغط ويقلص ساعاته على خشبة المسرح ولا يسمع شيئاً» بمعالجة مشهد هنا، أو مشهد هناك، كان الزمن قد ربط، تكثف وحمل سوية بمشهدية ضخمة من الفعل.

نهج شكسبير كان سينمائيا. الذي فعله هوميروس في ملحمته، وكذلك شكسبير في مسرحياته، هو بالحقيقة ما يفعله اليوم جورج لوكاس وستيفن سبيلبيرغ في قصصهما من خرافة وشعائر وخيال. كملحمة مثل حرب النجوم تخترق الفضاء والعمر والزمن.

إذا كنت تكتب سيناريو يمتد فيه الزمن لسنوات، أي حدث تريد إن تعرض؟.. ما الذي لا ترغب في عرضه؟.. ما الذي يجعل من هذا «الحدث» أكثر أهمية من ذلك «الحدث»؟.. القصص التي تمتد لسنين تكون صعبة الكتابة، والكتّاب المبتدئون عادة ما «يبعثرون» الأحداث كالطلقات الانتشارية، أملا في ضربة حظ أو فرصة جيدة. وموسى سيكون معهم. لكن بالحقيقة لا يكون لهم ذلك.

التخطيط والتحضير والمثابرة هي المفتاح لكتابة سيناريو ناجح. قرر زمن قصتك. كم هي الفترة الزمنية الذي تغطيها القصة؟.. أفضل ساعات حياتنا؟.. سنة من العيش الخطر؟.. ٢٤ ساعة؟..

فكّر بها.

إذا كان الفعل عندك يحدث في ثلاثة أيام أو ثلاثة أسابيع أو ثلاثة أشهر، يمكنك أن تركز الفعل في عرض بصري صارم. القصة التي كتبها

جيمس غرادي تحت عنوان ستة أيام كوندور تحّول اسمها إلى ثلاثة أيام الكوندور لجعلها تعرض بصرياً بأحكام وإيجاز أكثر، كي توّلد قدرا أكبر من الشّد والدراما.

يمكن أن تقرر أن الفصل٢ يمتد لفترة زمنية من شهرين. النصف الأول يمكن أن يكون أسبوعين والنصف الثاني يطول إلى ستة أسابيع. مرور الوقت يمكن أن يبرز بطرق متعددة: تغيير الملابس فصلياً من الصيف إلى الشتاء إلى الخريف، او بإشارات حوارية إلى أيام معينة مثل يوم الذكرى، أو عيد العمال أو عيد الميلاد أو الهالوين، أو باستخدام أحداث، كانتخابات أو ميلاد أو زواج أو جنازة.

ما هو الإطار الزمني للفصل٢؟.. «لا تقلق بشأن الفصل»١، سنأتي إليه في الفصل ١٦، «إعادة الكتابة»، فكّر في النصف الأول من الفصل٢: ما هو الإطار الزمني للفعل؟.. قرر هل أن زمنه قصير أو طويل. حاول أن تجد إطاراً زمنياً مناسباً يجري فيه الفعل. ضع ثقتك بالقصة، ستخبرك في أي فترة زمنية هي. لا تبالِ بها، لا تجعلها مهمة جدا أو ذات مغزى.

الإطار الزمني يديم حركة القصة. انه يدعم الشكل. لا أحد يريد معرفة الشكل أو إطار القصة الزمني غيرك أنت.

عندما تبدأ بتحديد الفعل في النصف الثاني من الفصل٢، يكون الإطار الزمني والشكل الدرامي بحوزتك كي تحمله سوية. يكون لديك اتجاه وخط من التطور والذي سيحدد الفعل الذي يقود إلى نقطة الوسط ومنها إلى موضع الحبكة٢.

أن أهمية الشكل والإطار الزمني هو انه يعطي دعما كبيرا للبناء ويزيد من شد الفعل عن طريق تحديد العقبات التي تريد الشخصية الرئيسية أن تتجاوزها لتحقيق حاجاتها الدرامية.

حين تكمل هذا في النصف الأول من الفصل٢، اعمل نفس الشيء في النصف الثاني من الفصل٢. هاتان الوحدتان من الفعل منفصلتان ومستقلتان حتى وإن كانتا جزءاً من الكل الكبير للفصل٢.

يأخذنا هذا إلى الحديث عن «القبضة». حينما كنت أباشر في حلقة تدريس السيناريو في بروكسل، عملت مع ثلاثة كتاب سيناريو أوروبيين أمام جمهور عريض. الكتّاب في الواقع كتبوا نصوصهم في أثناء تواجدهم في الحلقة الدراسية. كانوا يناقشون قصصهم وماسيكتبونه في الصفحات القادمة، المشاركون يسألون عن ذلك ثم يذهبون إلى البيت يمارسون الكتابة. ثم يعودون في الأسبوع التالي وبحوزتهم عشر صفحات أو عشرون صفحة لنقرأها سوية. تطرح بعض الأسئلة وتشرح الخيارات الدرامية: لماذا يكون هذا المشهد أفضل «هنا» وليس «هناك»؟.. لماذا نستخدم الشخصية الرئيسية هنا وليس شخصية أخرى؟.. هل من الممكن أن نضع هذا المشهد في موضع آخر، أو في فصل آخر؟..

بدأنا بالعمل في مادة الفصل٢. بدأنا بتحديد الفعل من موضع الحبكة١ إلى نقطة الوسط. في فصل دراسي واحد، كنت أنا أشرح كيف أن الشكل الدرامي «يحمل» القصة في مكان وبنفس الوقت «يدفعها» إلى الأمام. وقبل أن أعرّف ذلك، سمعت نفسي أقول «كل ما تحتاجونه هو مشهد أساسي واحد ليحمل النصف الأول من الفصل٢ بأكمله في مكان.»

لست متأكدا لماذا قلت ذلك، أو من أين جئت به. خرج مني الكلام وكانت الفكرة «تبدو صحيحة» حين نطقت بها، وبعد ذلك، بالطبع، قفز إلي سينمائي فرنسي من الجمهور وسألني بأن أوضح ذلك.

انظر إلى المخطط:

	الفصل٢ النصف الأول النصف الثاني ⊗ ن. و	⊗
الحل	ص. ٦٠ ص. ٣٠- ٦٠ ص. ٦٠- ٩٠ «٤٥» «٧٥» المجابهة	التهيئة

انظر إلى النصف الأول من الفصل٢، ستجد أن كل ما تحتاجه هو سياق او مشهد واحد مهم في صفحة ٤٥ تقريبا، كي تحمل الوحدة التي تتألف من ٣٠ صفحة من الفعل الدرامي في مكان. هذا كل ما تحتاج إليه كي «تحمل» ١٥ صفحة مع بعض.

في الحي الصيني، جريمة قتل مولوري في صفحة ٤٥. كانت كافية لدفع القصة إلى نقطة الوسط، والتي دفعت القصة إلى النقطة التي اكتشف فيها غيتس «جاك نيكلسون» الأرض في الوادي الشمالي الشرقي قد بيعت إلى أناس أموات أو إلى أناس يسكنون بيوت المتقاعدين. هذا ما دفع القصة إلى الأمام ليعلم غيتس بعدها أن نوح كروس هو المسئول عن جريمة القتل وكذلك فضيحة المياه.

هذا المشهد أو السياق هو «كماشة» تمسك القصة وتبقيها على المسار.

خلال ما تبقى من الحلقة الدراسية في بروكسل حرصت على أن يعلم كل الحاضرين من كتاب السيناريو أن مشهدا في صفحة ٤٥ وآخر في صفحة ٧٥ سيحافظان على بقاء قصصهم على المسار. وهم بالمقابل أحبوا العمل بهذين المشهدين.

بعد عودتي للوطن بوقت قصير، وصلتني دعوة من مهرجان فالي للفيلم في مقاطعة مارين لتولي قيادة حلقة السيناريو التي تقام في يوم واحد مع سام شيبرد، وهو أحد أفضل كتاب المسرح وممثل بارع كذلك.

خلال الدرس ذكر شيبرد بأنه حين تكون لديه فكرة لمسرحية، فانه يجلس للكتابة، قال بأنه يكتب ١٥ صفحة ليعرف بعدها ما إذا كانت صالحة أم لا. ثم عقّب على ذلك بأنه إذا وجد شيئاً يستعمله – شخصية أو قصة خلفية أو حدث – يعلم بأن لديه مسرحية فيستمر بالكتابة. لكنه إذا لم يجد شيئاً، وهذا غالبا ما يحدث، يعلم أن الفكرة لا تصلح ثم يرميها على الرف، إنها لم تكن قوية بما فيه الكفاية، أو درامية بشكل مقنع وكافٍ، أو أي شيء آخر يجعل من العرض المسرحي جذاباً. قال بأن عنده الكثير من هذه الصفحات الخمسة عشر غير المنتهية.

وهو كاتب خصب.

خمسة عشر صفحة. يمكنك عمل الكثير فيها.

في الحلقة الدراسية أوكد على انك إذا نظرت إلى الوحدة التي تتألف من ٣٠ صفحة من الفعل الدرامي، كل ما تحتاجه هو سياق أو مشهد واحد لتربطها جميعا. إنك تسير إلى ذلك السياق، أو المشهد في صفحة ٤٥، بعدها تتحرك إلى نقطة الوسط في صفحة ٦٠، ثم إلى المشهد في صفحة ٧٥، ثم إلى موضع الحبكة٢.

طلبتي هم من علّموني ذلك. قالوا لي إنه العنصر الأهم في كتابة الفصل٢. مصطلح «قبضة» يظهر على نحو غير متوقع في كل مرة، وتوصلت إلى اعتقاد انه الإشارة المناسبة إلى ذلك لان هذا السياق أو المشهد «يقبض» خط القصة بأكمله: يربطها سوية ويبقيها على المسار.

القبضة١ تظهر في حوالي صفحة ٤٣ من النصف الأول، القبضة٢ في حوالي صفحة ٧٥. القبضة يمكن أن تكون مشهدا أو سياقاً أو موضع حبكة. في الحي الصيني، جريمة قتل مولوري هي القبضة١، إنها هنا سياق وإضافة إلى كونها موضع حبكة.

في فيلم حرارة الجسد، القبضة١ تظهر في صفحة ٤٥ حين تقوم ماتي بإخبار ريسن إنها ترغب أن يكون زوجها ميتا، فتبدأ قصة الرغبة والخداع والقتل. القبضة٢ تظهر في صفحة ٧٥ حين عثر على نظارات زوجها، هناك من يريد أن يوجه لهما التهمة، الشرطة تكثف تحقيقاتها، التي ستقود إلى موضع الحبكة٢.

في فيلم غياب الحقد، القبضة١ تظهر حين يلتقي ميغان وكالاهر على ظهر اليخت يتناولان الغداء سوية، ثم يكتشف أنها تخفي جهاز تسجيل معها فأراد أن يعرف، «بحق الجحيم مع من أتكلم»، إنها تحدث في صفحة ٤٧. القبضة٢ تظهر في صفحة ٧٥، حين تعلم ميغان أن كالاهر كان في أتلانتا مع تريزا:

هذا هو الشكل الذي تبدو عليه:

⊗	النصف الأول النصف الثاني ن. و ⊗	
	القبضة١ القبضة٢ «٤٥» «٧٥»	

في فيلم عودة الجدي، يتعامل الفصل١ مع إنقاذ هان سولو من قبضة جابا. الفصل بأكمله يتعامل مع هروب سولو. يظهر موضع الحبكة١ حين يغادرون توتوني.

حين يعودون إلى البيت، يبحث لوك سكايو ووكر عن الجدي القديم المبجّل، يودا. في مشهد محرّك ومؤثر، الفيلسوف القديم يخبر لوك أنه قبل أن يصبح جدي ليل حقيقياً، يجب عليه أن يبحث ويواجه «وجه القوة المظلم» – أباه، دارث فادر. ليموت الجدي القديم.

هذه هي القبضة١، إنها تبقي القصة على المسار. تظهر في صفحة ٤٤، يبين هذا المخطط كيف تبدو:

⊗	النصف الأول النصف الثاني ن. و ⊗	
موضع الحبكة١ إنقاذ صولو «٣١»	ص٦٠ القبضة١ القبضة٢ الجدي يموت استسلام لوك «٤٤» «٧٧» موضع الحبكة٢ مبارزة لوك وفادر «٩٣» تبدأ المهمة «٦٣»	

تظهر نقطة الوسط حين تبدأ مهمة تدمير نجم الموت «الجديد»، وتظهر القبضة٢ حين يستسلم لوك ليواجه أباه. موضع الحبكة٢ يأتي في بداية المبارزة، التي تتزامن مع دخول سولو والأميرة ليا ليتجنبو. بالعادة تكون هناك علاقة بين القبضة١ والقبضة٢، نوع من الربط القصصي. في عودة الجدي، القبضة ١ هي أن الجدي وهو يموت يخبر لوك أن عليه أن يواجه أباه، القبضة٢ يستسلم لوك ثم ليواجه أباه.

في فيلم ألعاب الحرب الذي كتبه ببراعة لورانس لاسكر ووالتر باركس، يظهر موضع الحبكة١ حين يدخل ماثيو برودريك في برنامج الكومبيوتر في «قائمة ألعاب» ويحصل على الدخول في الكومبيوتر WOPR. القبضة١ تظهر حين يدخل «جوشوا» إلى الكومبيوتر ويلعب الحرب النووية الكونية، يبلغ نقطة الوسط حين تعتقله الـــ أف بي آي، القبضة٢ تظهر حين يهرب، وموضع الحبكة٢ هي حين يقنع دكتور فولكن مخترع الكومبيوتر، ليعود معه إلى نوراد. كل شيء مربوط مع بعضه البعض «لتثبيت» القصة على المسار. هذا ما يفسر لنا أن القبضة١ والقبضة٢ هي آخر شيء تحدده قبل البدء بالكتابة.

قصتكَ تتوضح تدريجيا دائما، كي يعرف كل الجمهور أو القرّاء ما الذي يجري. في الحي الصيني نحن نعلم ما يعلمه غيتس.

كلما أستخدم القبضة١ والقبضة٢ في حلقتي الدراسية، كلما أزداد يقينا في أهميتهما. إذا كنت تحضّر لكتابة الفصل٢ عن طريق تهيئة نقطة الوسط ومن ثم تحدد الشكل الدرامي والإطار الزمني، حين تكون مستعدا لأن تضيف القَبضة١ والقبضة٢ يكون لديك حينها نظرة عامة للفصل٢ تحافظ على سير تقدمك في خط تطور القصة بثقة وسهولة.

يجب عليك أن تعرف أين أنت والى أين ذاهب. حين تتيه أثناء كتابتك للفصل٢، ستقضي أياما وربما أسابيع من الإحباط محاولا أن تجد طريقا يخرجك من متاهة عملية الخلق.

حين تكتب الفصل٢، انك لا تملك اعتراضاً على الإطلاق، وإذا حصل وشكّكت بالمادة التي تكتبها، ستكون حساسا من كل شيء تكتبه، وسوف لن تكون قادرا على أن تكتب أي شيء، لا تدع ذلك يحصل لك. استمر في الكتابة مهما كان شعورك بها، سواء كانت جيدة أو رديئة أو غير مختلفة. الحكم والتقييم للعمل سيظهر بإصرار دائم. اكتب القصة فقط، صفحة بعد صفحة، مشهداً بعد مشهد، لقطة بعد لقطة.

قسّم الفصل٢ إلى نصف أول ونصف ثانٍ، ثم أسس الشكل الدرامي والإطار الزمني، بعدها القبضة١ والقبضة٢، سيسهل لك الحصول على نظرة عامة للبناء تحافظ بها على مسار قصتك وتقودك في عقبات الفصل٢.

التمرين

لنقوم بالتمرين التالي «كاستعداد»

انظر إلى المخطط «**في الصفحة التالية**»: القصة، عن امرأة شابة في زواج غير سعيد تلتحق في معهد للفن وترتبط بعلاقة مع المدرس، **إنها في أعلى الصفحة**.

طريقة بنائه والطريقة التي قسّم بها هي نفس طريقة بناء كل أمثلتنا: النهاية أولا، ثم البداية، ثم موضع الحبكة١ وموضع الحبكة٢، ثم نقطة الوسط، ثم الشكل الدرامي للنصف الأول والنصف الثاني والإطار الزمني والقبضة.

في الفصل١ أعددنا القصة. سنعدّ ونصور الزواج الغير سعيد للشخصية الرئيسية في الفصل١. يظهر موضع الحبكة١ حين تدخل في درس الفن.

منذ بداية علاقتها مع المدرس، ثم تصبح حاملاً في موضع الحبكة٢، نقطة الوسط يفترض أن تكون حين حصل أول اتصال عاطفي بينهما. الشكل الدرامي يؤسس العلاقة مع المدرس، لذا نحن نركّز على هذه الوجهة من القصة في النصف الأول من الفصل٢. النصف الثاني يتعامل مع الوقوع في غرام المدرس.

انظر إلى ذلك في المخطط، النصف الأول والنصف الثاني.

تفحص الفعل. ما هي القبضة١ حسب اعتقادك؟..

يمكن أن تكون حين حصلت المرأة والمدرس على الفرصة التي تعرّف بها الاثنان على بعضهما البعض للمرة الأولى. ربما كانت هي بحاجة إلى تقييم أعمالها فخرج الاثنان للمقهى بعد الدرس، أو تكون سيارتها عاطلة في المرآب فساعدها هو في تشغيلها، أو يوصلها إلى البيت فتحصل ملاطفة بينهما، أو يلتقيان في حفلة. أي من هذه المواقف يمكن أن يكون هو القبضة١.

الفصل١ «ص. ١–٣٠»	الفصل٢ «ص. ٣٠–٩٠»	الفصل ٣«ص٩٠–١٢٠»
	النصف الأول النصف الثاني ١– الشكل الدرامي١ – الشكل الدرامي ٢– الإطار الزمني ٢– الإطار الزمني ن. و	

التهيئة		الحل
زواج غير سعيد ⊗	٦٠ **القبضة١** «ص. ٤٥» **القبضة٢** «ص. ٧٥»	
	١- العلاقة مع الأستاذ ١- الوقوع في علاقة ٢-أربعة أسابيع غرامية مع الأستاذ ⊗ ٢- ثلاثة أشهر	تترك الزوج والعشيق
موضع الحبكة١ الانضمام إلى معهد الرسم «ص. ٢٥-٢٧»	الاتصال العاطفي الأول مع الأستاذ	
	موضع الحبكة٢ تعلم أنها حامل «ص. ٨٠- ٩٥» **المجابهة**	

بناء المخطط

القصة: امرأة يافعة في علاقة زوجية غير سعيدة، رسامة تنضم إلى معهد للرسم وترتبط بعلاقة مع مدرسها، تقع في غرامه ثم تعلم بأنها حامل. يكشف أمرها في خضم الظروف، تنتهي أخيرا إلى أن تترك زوجها وعشيقها وتعيش مع ابنها وحيدة.

ن. و= حلقة وصل في سلسة الفعل الدرامي؛ إنها تربط النصف الأول من الفصل ٢ مع النصف الثاني من الفصل٢.

الشخصية غير مستعدة لأن تسلّم نفسها إلى المدرس، مهما كانت غير سعيدة مع زوجها. إنها متحذرة، الفعل الذي تقوم به موافق للظروف، وإلا سوف لن نتعاطف معها، يجب أن تكون شخصيتك الرئيسية ودّية دائما. أنظر كيف أن ريتشارد جير غير ودّي في فيلم اللاهث، نحن لا نحب شخصيته على الإطلاق، وهكذا رد فعل الجمهور في شباك التذاكر.

الطالبة والمدرس يقضيان بعض الوقت سوية ثم بعدها، في نقطة الوسط، يتعانقان. الصفحة ٦٠. هذا يعطيك ١٥ صفحة من السيناريو أو ١٥ دقيقة على الشاشة، لتظهر علاقتهما بصريا.

خلال النصف الثاني من الفصل٢ تقع الطالبة في حب المدرس، يقود هذا إلى موضع الحبكة٢، حين تعلم بأنها حامل. يمكن أن يكون مشهدا في عيادة الطبيب أو نتيجة تحليل الحمل.

ما هي باعتقادك القبضة٢؟.. فكّر بها. أدرس المخطط. اكتب بعض الأفكار.

تذهب إلى عيادة الطبيب

سوء تفاهم مع الزوج

سوء تفاهم مع المدرس

تترك زوجها

تخبر المدرس أنها تحبه

تعلم أن المدرس لديه زوجة

يلتقيان في عطلة نهاية الأسبوع تعلم بعدها أنها حامل

ما هو الأصلح. أنت تقرر

أنا أعلم ماذا سأفعل: القبضة٢ هي حين تتأخر عنها الدورة الشهرية. هذا الحدث يهيئ خيارات: إجهاض، أو أن تخبر زوجها، أو تترك زوجها، أو تترك الزوج والحبيب لتأخذ ابنها وحدها وتبدأ من جديد كامرأة عازية وأم ورسامة.

لا تلتزم بهذه النهاية التي وضعتها. يمكن أن تكون قد قررت نهاية مخالفة من قائمة الخيارات الدرامية. ما يصلح منها هو ما تريده أنت.

إذا كانت تصلح فاستخدمها، وإذا لم تصلح فاتركها. هذه هي القاعدة.

ارتكب بعض الأخطاء. جرب ذلك. حين تكتب سيناريو عليك أن تكون متفتحا على كل تلك «المصادفات» التي تحدث بغموض على الصفحة الفارغة.

لا تتعلق كثيرا بما تريده أن يحدث، دع الأحداث تجري. كتابة السيناريو هي عملية تغيير واثبات بشكل مستمر.

وهذه هي متعة الكتابة.

- ١٤ -

كتابة الفصل ٢

حيث سنضع الكلمات على الورق:

أنت مستعد الآن لكتابة الفصل٢.

حضّر مادتك. ارسم خط القصة على المخطط. قسّم الفصل٢ إلى نصفين، النصف الأول والنصف الثاني. وحدد نقطة الوسط.

حدد الشكل الدرامي للنصف الأول من الفصل٢.

حدد الإطار الزمني.

ثم القبضة١.

اعرض الآن النصف الأول للفصل٢ في أربعة عشر كرت ٣×٥، كما فعلت ذلك في الفصل١.

ابدأ من موضع الحبكة١ متجها إلى نقطة الوسط. اعرض الكروت، واحداً بعد الآخر. بتنظيم، ضع بضع كلمات على كل كرت لا أكثر، «مايكل في موقع العمل»، الغذاء مع «راندي»، «درس السباحة»، «المقابلة مع المراسل الرياضي»، «في البيت»، «سوء تفاهم مع الأم»، «الإسراع إلى بيت راندي»، وهكذا. عبارات قصيرة وموجزة وبسيطة، مواقف مركزة تساعد على دفع القصة إلى الأمام إلى نقطة الوسط. ركّز على هذه المشاهد التي «تملأ» الشكل في النصف الأول.

أوجد العناصر، أو مكونات الفعل القائمة على أساس الشكل الدرامي. إذا كان الشكل لديك هو امرأة شابة في زواج غير سعيد، وفنانة، عليك أن تعالج وتوضّح الشكل من خلال العلاقة مع زوجها، مع أعمالها الفنية، مع أصدقائها ومع نفسها، هذه العناصر الأربعة ستملأ ٣٠ صفحة كاملة من الفعل.

حين تنتهي من ذلك، راجع الكروت مرات عديدة. إذا كنت تريد أن تغيّر بضع كلمات هنا أو بضع كلمات هناك، أو ربما مشهداً أو اثنين. اجعل خط الفعل نظيفاً وبسيطاً؛ لا تكوم فيه الكثير من التفاصيل أو الحبكة المعقدة،

حين يكون لديك الفعل في النصف الأول جاهزا ستكون مستعدا للكتابة.

اكتب الصفحات العشر الأولى.

في هذه المرحلة، بعد موضع الحبكة١، ستشعر بالاطمئنان للشكل. سترتكب بعض الأخطاء وتقوم ببعض التغييرات.

صمم المشاهد. أعد قراءة الفصل ١٠ من كتاب السيناريو، عندما تقفز إلى ذهنك فكرة مشهد جديد، اكتبه، إذا كنت قد تركت خط القصة على الحال الذي كتب فيه على الكروت ٣×٥، فلا تهتم بذلك. فقط استمر في الكتابة. الكروت هي كروت والسيناريو هو سيناريو. إذا بدأت بكتابة مشاهد جديدة، فافعل ذلك؛ سترجع إلى الكروت حين تحتاج إليها.

بإمكانك أن تترك المشاهد التي كتبتها على الكروت، وتذهب في اتجاه جديد تماما، وقبل أن تتبنى ذلك ستجد نفسك تكتب مشهدا عندك في الكروت. أنا لا أعلم لماذا يحدث هذا أو كيف يحدث- كل ما أعرفه أنه يحدث بالفعل. إنها عملية الكتابة؛ عملية الكتابة أوسع من مداركنا.

الصفحات العشر الأولى يمكن أن تكون متكلفة وسمجة. شيء جيد. أنت تنتقل من صيغة إلى أخرى لذا أعط لنفسك الوقت لتنظيم الصفحات الأولى من الكلمات المكتوبة على الورق.

اعمل بإحكام ونظافة؛ لا تثقل الفعل بالكثير من الوصف والحوار، أو بإضافة حبكة جديدة ومفاجآت.

الشكل هو المجابهة؛ شخصيتك الرئيسية تواجه العقبات التي تمنعها من الوصول إلى حاجتها الدرامية.

انتقل إلى الصفحات العشر الثانية. انك تتجه إلى القبضة١، لذا عليك أن تصمم هذه الصفحات العشر بعناية. ما هي المشاهد التي يجب أن تكتبها قبل أن تصل إلى القبضة؟..

أوصف تلك المشاهد، حددها، اكتبها، اتبع خط القصة.

اكتب القبضة١.

هل هي طويلة جدا، مشاهدها أو صفحاتها كثيرة، لا تقلق بهذا. إذا كنت في شك من أن تكتب مشهداً أو لا تكتبه، اكتبه، انه من الأسهل دائما أن تلغي مشاهد من أن تكتب مشاهد جديدة.

تذّكر الفاعلية البصرية. افتح قصتك، بصريا، سينمائيا. هل أن مشاهدك تحدث من مشهد داخلي إلى داخلي إلى داخلي. من دون مشاهد خارجية على الإطلاق؟.. فكّر بانتقالاتك، تلك الأسطر من الوصف أو الحوار التي تأخذك من مشهد إلى مشهد يليه. هل تستطيع أن تظهر الشخصية تخرج ماشية من المبنى؟.. تأخذ تكسي؟.. في الزحمة؟.. تمشي متجهة إلى بناية؟.. تذهب في المصعد؟.. تصل في المطار؟.. الطائرة في الجو؟.. تهبط في المطار؟.. في منطقة استلام الحقائب؟.. أرنا ذلك. فكّر بصريا. افتح قصتك. انتقل من داخلي إلى خارجي إلى داخلي إلى خارجي. «كمثال». راقب الانتقالات البصرية.

لاتصف كثيرا أو تشرح كثيرا، ولا تنته بفقرات «مثقلة». اترك حافات عريضة، يمينا ويسارا، في الأعلى والأسفل. انك تحتاج إلى فراغ كثير في

الصفحة. كن مقتصد وبسيط في وصفك، لا تستخدم أكثر من خمس أو ست جمل لكل واحدة. اقرأ سيناريو، سيناريو جيد؛ أعد قراءة مقتطفات من هذه السيناريوهات: الحي الصيني، الشبكة، الشريط الفضّي، الركض. أحيانا تكتب مشهدا كاملا- بداية ووسط ونهاية - قبل أن تقرر اختصاره إلى قسم من البداية وقليل من الخطوط من النهاية.

اترك زوايا الكاميرا والمعلومات التقنية. لا تري القارئ حجم معلوماتك. ببساطة اكتب مشاهد رئيسية، داخلي. مكتب- نهار، وانطلق من ذلك.

تحّرك إلى الصفحات العشر الثالثة في النصف الأول. أنت جاهز لكتابة نقطة الوسط، لذا ضع هذا في بالك حين تصمم مشاهدك. ابق على تقدمك؛ اترك ما تعتقده عن الصفحات المتكاملة. أجّل كل التغييرات التي تريد أن تعملها إلى إعادة الكتابة. هناك ستكمل كل التغييرات التي ادخرتها في أثناء عملية الكتابة الفعلية.

ستشعر بالراحة في الكتابة الآن، وشخصياتك ستتحدث إليك، يخبرونك بما يريدون فعله، والى أين يريدون أن يذهبوا. لا تكن جازما في سيطرتك.

تابع التركيز على شخصيتك الرئيسية؛ اجعل الشخصية تستهل شيئاً ما، تتسبب في الأحداث؛ شخصيتك الرئيسية فعالة وليست كسولة. الشخصية فعل؛ الشخص بما يفعل وليس بما يقول.

اكتب نقطة الوسط. تأكد من كونها «الحلقة التي تربط الفعل الدرامي» وتوصل النصف الأول من الفصل٢ مع النصف الثاني من الفصل٢.

نحن الآن نعمل بوحدة من ٣٠ صفحة، لذا حين تكتب النصف الأول من الفصل٢، حضّر النصف الثاني، ثم اكتبه. حدد الشكل الدرامي، ثم الإطار الزمني ثم القبضة٢.

اكتب الكروت ٣×٥، ١٤ كرت، كما في النصف الأول، عيّن القبضة٢، ثم اعمل مع الكروت باستمرار حتى يجري خط الفعل بانسيابية.

اكتب الصفحات العشر الأولى من النصف الثاني. اسرد القصة فقط، لا تهتم بالوسائل البارعة أو المزخرفة. فقط كن متأكدا من أن الإطار الزمني والشكل الدرامي واضحان.

مرة أخرى، اعمل بوحدة من عشر صفحات، دافعا الفعل إلى الأمام مارا بالقبضة٢ إلى موضع الحبكة في نهاية الفصل٢. إذا كنت تريد أن تنظف المقاطع في الصفحات العشر، افعل ذلك، ثم انطلق. دائما اتجه إلى الأمام من البداية إلى النهاية، من البداية إلى النهاية. لا تضيع الوقت في إعادة الكتابة الآن. ستفعل ذلك فيما بعد.

استمر في الكتابة، متجها إلى الأمام، صفحة بعد صفحة، مشهد بعد مشهد، من نقطة الوسط إلى القبضة٢ في موضع الحبكة٢. تذكّر أن الكتابة هي عمل يومي، ثلاث صفحات في اليوم، خمسة أيام في الأسبوع؛ أو إذا كنت تملك عملاً آخر فكّر بالصفحات العشر التي ستكتبها، ثم في جلستين اجلس واكتب، يمكنك أن تكتب ١٠ صفحات في أسبوع واحد وبسهولة.

في أثناء عملية الكتابة ستكون يقظاً حيال التقييمات والأحكام والقرارات التي تواجهك بإصرار وبشكل مستمر. فجأة تكتشف أن هناك خط في الحوار لا يبدو ملائما، انك أقحمته؛ انك تعلم، في داخلك أن ما تكتبه ليس نافعا؛ ستصل إلى انه غير جيد.

يمكن أن تقول لنفسك، إذا كانت هذه الصفحات سيئة، كيف هي إذن تلك الصفحات التي أكملتها؟.. يمكن أن تعود لقراءة الصفحات التي كتبتها لتشعر أنها رديئة جدا.

الشعور بالخوف والارتباك وعدم الاطمئنان يوجع قلبك؛ يهتاج فكرك. ما عساي أن أفعل؟.. هذه القصة لا تصلح أبدا. تبدأ تهدئ من روعك، لكن هذا مستحيل. ما هو العمل؟.. الشرب؟.. الكآبة؟.. الحب؟.. المرح الصاخب؟.. سفر؟.. عزلة؟..

انك بحاجة إلى مساعدة، ربما تبحث عن «تقييم»، تتصل بصديق ليقرأ ما كتبت. يمكن أن تتوقع الأسوأ، لكن في قرارة نفسك تعلم ما تود أن تسمعه.

يقرأ صديقك كتاباتك، ويعزز شكوكك ومخاوفك، يقول لك «أعتقد أن صفحاتك تبدو جيدة، لا أرى فيها خللاً». يكذبون عليك، إنهم بالتأكيد لا يقولون الحقيقة، يحاولون أن يتصرفوا بلطف معك، للحفاظ على مشاعرك.

أو أن أصدقاءك يخبرونك أن صفحاتك ليست متماسكة بما فيه الكفاية؛ «مليئة بالحوارات»، أو أن التركيز يفترض أن يكون على شخصية أخرى، وعليك أن تفعل هكذا، ثم يعطونك مثالاً مفصّلاً عن طريقة فهمهم للقصة. إنهم لا يعرفون، بالتأكيد، لأنك أنت لا تعرف.

في هذه الحالة، تكون على حافة الشك الرهيب، لا تعرف شيئاً. الكثير من الناس يتوقفون هنا في هذه النقطة. يصدقون بتقييماتهم وآرائهم وأحكامهم، فيصبحون ضحية لأنفسهم. الحقيقة هي أنك لا تستطيع رؤية شيء الآن؛ انك لا تملك الموضوعية أو النظرة العامة على الإطلاق.

ما كتبته يمكن أن يكون غير جيد. أغلب الأحيان يكون النصف الأول غير جيد. كتابة الفصل٢ سيكون شبيها بكتابة الفصل١، عدا أن الصيغة تكون أسهل، انك الآن تكون قد بنيت نظاما يمكنك أن تجلس عدة ساعات يوميا لتكتب السيناريو. لكنك في هذا الوقت تجري تغييرات أكثر مما كنت تفعل في

الفصل١. وهذا ما يخلق مشكلة في بعض الأحيان. من السهل أن تضيع أو تشوّش في متاهة الخلق والإبداع. عدم الطمأنينة هذه كالقداح تفجّر الأحكام والآراء في النص. عليك أن تتذكر شيئا واحدا عن تقييماتك وأحكامك: من يضعها؟..

أنت تجيب عن ذلك.

أنت من يحدد إذا كنت تريد أن تجعل هذه التقييمات والأحكام أن تعترض طريقك في الكتابة والتجربة أم لا. انه شأنك. أنت من يملك الخيار، الصوت صوتك، الرأي رأيك. استعمله.

إذا كان ذهنك مزدحم، وينتقد ما تكتبه، هناك تمرين بإمكانك أن تجريه لتجعل ذهنك هادئاً. ببساطة أعط إذنا للنقد.

حين تكتب صفحاتك، «النقد» هو جزء منك يسكن خلفية أفكارك بقسوة ودون رحمة. سوف يتعقّبك ويزعجك ويشاجرك. عليك أحيانا أن تتعامل معه- يمكن أن يكون الآن.

أعط إذنا للنقد. خذ ورقة فارغة. ضعها جنب الأوراق التي تكتب بها. الآن هناك ورقتان أمامك- واحدة للسيناريو، والأخرى «للنقد»، أطلق عليها صفحة النقد.

ابدأ بالكتابة. ستقفز إلى ذهنك بعد فترة وجيزة بعض الأفكار المألوفة والتقييمات. أكتب هذه الأفكار والتقييمات السلبية «إنها لن تكون ايجابية، لسوء الحظ» على صفحة النقد.

استمر في كتابة السيناريو. حين تعترضك أفكار سلبية أو تقييمات أو شكوك أخرى، اكتبها، ويمكن أن تحتاج إلى ترقيمها أيضا.

أعط إذنا للنقد، حين تملأ صفحة، استخدم صفحة أخرى. إذا كنت مثلي، ستكتب على صفحات النقد أكثر مما تكتبه على صفحات السيناريو، لكن بعد عدة أيام سيكون العدد متساوياً؛ حين تنتهي من العمل، ضع صفحات النقد على الرف وانسها.

بعد فترة قصيرة، ربما أسبوع أو أسبوعين، ستكون غير محتاج إلى صفحات النقد هذه. وفي النهاية، هذه الأفكار السلبية هي مجرد تقييمات وآراء وتثمينات. في نظام أكبر للأشياء. إنها لا تعني الكثير.

الكل لديه تلك الأفكار. ونحن أما أن نجعلها في الطريق إلى ما نريد أن نصل إليه، أو نتركها جانبا. إذا تصرفنا معها بجدية أو بقوة، سنصبح بسهولة ضحية لأنفسنا.

أنا أتحدث من تجربة.

كما قال لي جان رينوار «الكمال، مثالي. انه يخلق في الذهن وليس في الحقيقة»

هذا شيء يستدعي التفكير.

في حوالي الصفحة ٤٥ أو ٥٠، تقريبا في القبضة١، يمكن أن تكتشف أن البناء لديك بحاجة إلى تعديل. إذا كنت ترغب بإعادة تركيب القصة، افعل ذلك. التركيب مرن. المشاهد وانتقالات الحوار يمكن أن ترفع وتبدل مواقعها.

قبل عدة سنوات، كانت البنايات في لوس أنجلس وسان فرانسيسكو لا تعلو أكثر من أكثر من ١٢ طابق بسبب خطر الهزات الأرضية. الآن ازداد ارتفاع البنايات في كل مكان؛ صممت هذه البنايات لتتمايل أثناء الهزة الأرضية. الطبيعة أقوى من أن تقاوم؛ أو تخضع.

وهذا هو الحال مع البناء؛ من الممكن أن يخضع لحاجات القصة. هذا ما يفسر أن المخطط ليس صيغة؛ انه شكل يناسب حاجات القصة.

أحدى طالباتي كانت تكتب كوميديا عن فتاة شابة تفقد عذريتها بتفاهة، ثم تصبح حاملاً من أول علاقة لها. وفي النهاية تسافر إلى المكسيك لتخضع إلى عملية إجهاض، وتعود في الوقت الذي قتل فيه الرئيس جون كيندي. إنها أكثر من مجرد قصة عن «فقدان العذرية»؛ إنها قصة فتاة تكبر.

البناء في الأصل كان هكذا؛ في موضع الحبكة١ الفتاة ترى الشاب الذي ستقضي معه الوقت فيما بعد؛ في القبضة١ تقع في الحب؛ في نقطة الوسط تلتقي به، والقبضة٢ تكتشف بأنها حامل؛ في موضع الحبكة٢ تغادر إلى المكسيك كي تجهض الحمل. الفصل٣ يتعامل مع الإجهاض وعودتها إلى البيت، أكبر وأنضج بكثير.

حين بدأت تلميذتي بالكتابة وابتدأت ببناء العلاقة بين الشخصية الرئيسية وبين اثنين من أقرب أصدقائها، اكتشفت إنها بحاجة إلى صفحات أكثر لتوضيح علاقة الصداقة. ففعلت ذلك، وحين جاء وقت وصولها إلى نقطة الوسط المعينة، لم تكن شخصيتها قد وقعت في الغرام بعد!

أحست تلميذتي بالقلق والانشغال، قلت لها يمكنها ببساطة أن تغير البناء وتوسع من خط القصة. قلت لها إن علينا أن نخضع القصة ونحرك عناصر البناء كي تناسب حاجات القصة الجديدة. لذا كانت الحبكة١ مشهداً تقرر فيه الفتاة أن تخرج مع شاب في ذلك الصيف. القبضة١ هي في حفلة حيث تلتقي مع الصبي الذي تريد الخروج معه. الصبي لا يريد أن يفعل معها أي شيء. نقطة الوسط هي حين تشعر بالحب. القبضة٢ هي حين تفقد عذريتها، وفي موضع الحبكة٢ حين تصبح حاملاً. الذهاب إلى المكسيك سيكون سياقاً قصيراً في الفصل٣.

كل ما كان عليها أن تفعله هو تحريك البناء كي يلاءم حاجات القصة. البناء «يحمل» القصة بأكملها. لكن من الممكن أن يخضع ويتحرك ليحوي العناصر الجديدة التي تريد أن تدخلها.

حين تكتب الفصل٢، ستتغير قصتك. ستكتب مشهدا، ثم تكتشف أنك تريد أن تضيف مشهدا آخر يعالج المظهر الدرامي للقصة التي لم تفكر بها حين كنت تعمل مع الكروت. افعل ذلك. دعها تتغير. أنت الآن تكتشف التركيز على القصة وهي تدور لأنك لا «ترى» ما كتبت؛ انك لا تملك الموضوعية أو النظرة العامة؛ بل تتسلق الجبل فقط.

بناء المخطط هو خارطة الطريق في السيناريو. بإمكانك أن تخرج من الطريق السريع الرئيسي وتذهب في استطلاع.

الكتابة مغامرة. إذا تهت أو اضطربت فيها ولم تعرف أين أنت، أو إلى أين ذاهب، ارجع إلى المخطط؛ اختر موضع حبكة، أو قبضة أو نقطة وسط وابدأ من هناك. بصورة مؤقتة فقط. كل ما عليك أن تفعله هو أن تسرد قصتك.

حين تكون في داخل المخطط يتعذر عليك رؤيته.

ستتعلم كيف تستوحي من قصتك. التعلّم في النهاية، هو معرفة العلاقات بين الأشياء. تعلمت هذا بينما كنت أهيئ لهذا الفصل.

عادتي حين أكتب أن آخذ حماما دافئاً عدة مرات في اليوم، وأنجز في حوض الحمام الكثير من العمل– أهيئ لمادة جديدة، أخطط للمشهد أو الفصل القادم، وهكذا. دالتون ترومبو يعمل الكثير في حوض الحمام، كذلك نك ماير الذي كتب «ناتج السبعة في المئة، مرة بعد أخرى، ستار تريك».

حوض الحمام لدي يطل على ثلاث نوافذ مشربية كبيرة؛ تتألف من لوح زجاجي كبير ثابت ونافذتين صغيرتين من الجانبين.

في أحد الأيام وبينما كنت داخل الحمام، دخلت نحلة سوداء كبيرة، كانت تطّن وتدور داخل الحمام لا تعرف طريقا للخروج. ثم جمّعت قوتها وانطلقت بسرعة باتجاه النافذة المشربية الكبيرة في الوسط. كانت تحاول مرات ومرات، ونفس الشيء يحدث لها لمرات عديدة. حاولت أن أخمد ارتباكي بينما النحلة تزداد غضبا وارتباكا أكثر فأكثر.

كان مشهد النحلة وهي ترتطم بالنافذة كأنه مشهد أبدي، أعرف أن كل ما تريد النحلة أن تفعله هو أن تقف، ترتاح للحظات، لتجد سبيلها، تأخذ نظرة أخرى لترى إن كان هناك سبيل آخر للخروج. النافذة المفتوحة والهواء الطلق والهروب كان على بعد بضع سنتمترات فقط.

كنت أتساءل ألم تستطع النحلة أن ترى ذلك، إن ما تفعله لم يكن نافعا؟.. حين توضحت لي هذه الدراما تدريجيا، قلت يا ترى هل صنعت أنا الشيء ذاته من قبل، كنت أطارد شيئا – عملاً، سيناريو، مشهد، علاقة – أحاول أن أجعل شيئا ما نافعا وهو لا ينفع، أتمسك بجزء من حياتي وأقاوم التغيير المحتوم الذي هو كاختلاف الليل والنهار. فكرت بهذا كثيرا واسترجعت حوادث كثيرة في حياتي حين كنت أطارد شيئا لا طائل منه، شيئا كنت عارفا انه لن يصلح، بنفس القوة لتلك النحلة التي ترتطم بالنافذة الزجاجية الصمّاء.

تفجرت المشاعر في داخلي. نعم، أنا فعلت ذلك مرات ومرات. ولازلت أفعل، وربما سأعيد الكرّة مرة أخرى. إنها خبرة عالمية، نشترك بها جميعا، الإنسان كما النحلة.

راقبت تلك النحلة تندفع باتجاه النافذة الزجاجية. بدأت أشعر بالغضب. أريدها أن تخرج من حمامي. لم أكن أريد أن أطاردها أو أن أقتلها فقط أريدها أن تخرج. قلت في نفسي، أيتها النحلة يكفي ما تفعلينه. انه غير نافع.

اعترفي بذلك، عليك أن تواجهي ذلك وتجابهيه وأن تتعاملي معه، النافذة المفتوحة للهروب والحرية على بعد بضعة سنتيمترات فقط.

نظرت إليها غاضبا. وكما السحر، توقفت النحلة واستراحت على الزجاج. صمت. أخذت أنفاسي، متخوفا من الحركة. تقوسّت النحلة إلى الخلف وأحسّت بالنسيم الذي يأتي من النافذة المفتوحة، ثم رحلت.

تنفست الصعداء. جاشت في صدري مشاعر. اشتركت مع هذه النحلة بنفس التجربة، تعلّمت منها، ملأني اليأس والحزن والألم للذكريات. اغرورقت في عينيّ الدموع. كانت لحظة عميقة ومعتمة.

«أحاول أن أجعل شيئا ما نافعا وهو لا ينفع» يحدث لي هذا دائما وأنا أكتب سيناريو. أتيه وأرتبك في القصة ثم أدور في حلقة أبحث عن طريق العودة، لا أعرف أين كنت أو إلى أين اذهب. ما عملته لا يصلح. أدرك جيدا أني لو كنت مثابرا أكثر، وظللت أعمل وأعمل وأعمل، «ألصق رأسي بآلة الطابعة»، لكنت قد وجدت في النهاية الطريق بعيدا عن الاضطراب.

لكن هذا لم يحدث.

أحدى طالباتي كانت تكتب كوميديا معاصرة عن أم وحيدة، امرأة ناجحة في عملها، كانت على علاقة بطبيب نفساني لأربع سنوات. حين تبدأ القصة، المعالج النفسي والكاتب الناجح والأب الوحيد أيضا، لا يسلم نفسه إلى الزواج.

في القصة الخلفية، العلاقة مرّت بفترات عصيبة متعددة. في موضع الحبكة١ تقطع الشخصية الرئيسية تلك العلاقة «نهائيا» وتنضم إلى مجموعة تدعم من خاضوا تجربة موت العلاقات. النصف الأول من الفصل٢ يتعامل مع الظهور المفاجئ للزوج السابق بعد غياب خمس سنوات. لا يريد أن يتركها لحالها. مانعت هي بكل ما تستطيع، وأخيرا بتحد ومزاج، وافقت.

أعادت تأسيس علاقتها بزوجها السابق. ما لم يصلح في السابق لم يصلح في المرة الثانية، أنهت ارتباطها بزوجها السابق. تظهر نقطة الوسط حين تقرر، هل «ترتبط أم تقطع» علاقتها مع الطبيب النفساني.

كل شيء في السيناريو كان جيدا ماعدا النصف الأول من الفصل٢. ظهور الزوج السابق لم يكن مناسبا للشكل في خط القصة، لم يكن مضحكا أو جميلا كما يمكن أن يكون. المسرحية مقتبسة من قصة حقيقية، الكاتبة صممت أن تكون القصة جيدة. ثم كتبت أكثر من أربع نسخ مختلفة للنصف الأول من الفصل٢، لم يكن أي منها يصلح. الشكل والعلاقة مع الزوج السابق لم تكن تصلح لبداية؛ إما أن تكون الشخصية الرئيسية غير ودية أو أن الزوج السابق غير محبوب.

أخيرا رمت تلميذتي صفحاتها جانبا بيأس واشمئزاز، مرتبكة، غاضبة، قلقة. فاخبرتها بقصة النحلة الطنانة. النصف الأول من الفصل٢ لم يكن صالحا، ومن الأفضل لها أن تقف عن لطم النافذة الزجاجية.

وافقت، على مضض.

في النسخة المعدلة، حين يظهر الزوج ثانية، تقول له بأن يرحل؛ثم تصبح معادية للرجال. مع استقلاليتها الجديدة يصبح شكلها أحلى من قبل، مزاجها يأتي من جاذبية للرجال. نقطة الوسط تبقى على حالها.

إذا اكتشفت أن المادة التي تعمل بها لا تسير بشكل صحيح، توقف وأعد التفكير، إن كانت جيدة وتصلح للكتابة فهي تسير بشكل صحيح؛ وإذا لم تسر فهي لا تصلح. الشيء الذي لا يصلح وتحاول به سيريك ما سيصلح فعلا. عليك أن ترتكب الأخطاء الإبداعية هذه لتبقي على تركيزك على خط القصة.

المغزى في القصة بسيط: إذا أضعت الطريق، أو ارتبكت، أو كنت تحاول أن تجعل شيئا ما نافعا وهو لا ينفع، فقط توقف وأنظر لما حولك؛ انظر فيما إذا كنت ترطم النافذة الزجاجية.

أعد التفكير بذلك، أنك تعمل في عشرة صفحات في جزء من وحدة من ٣٠ صفحة مَن الفعل الدرامي. تستطيع دائما أن تعرف أين أنت؛ أرجع فقط والقِ نظرة على قصتك على المخطط، يمكن أن تحوّل عناصر البناء، أو تغيّر الشكل الدرامي. اسأل شخصياتك عن ما أنت فاعل؛ سيخبرونك عن ما تريد معرفته.

وبنفس الطريقة ربت على ظهرك إذا ظهر لك شيء مناسبا كما كنت ترجو منه.

كن مستعدا لأن تغيّر بعض العناصر كي تجعل من خط القصة ملائما.

الاشتباه هو الخطوة الأولى باتجاه الوضوح.

التمرين

انه الوقت المناسب لأن تجلس و«تعمل ذلك».

قد رتّبت مادتك بصورة جيدة.

ابدأ من موضع الحبكة١ واتجه إلى نقطة الوسط. اعمل بوحدات من عشرة صفحات، اجعل القبضة١ واضحة في ذهنك. ركّز على الصراع. وتذّكر، إذا كنت تعرف الحاجات الدرامية لشخصياتك، يكون بإمكانك أن تضع عقبات لتلك الحاجات لتصبح قصتك هي الشخصية التي تواجه العقبات لتحقق حاجاتها الدرامية. اظهر وجهة نظر الشخصية في مشهد، ثم اخلق وجهة النظر المخالفة. إذا كانت الشخصية هي ممثلة تختبر لدور رئيسي، اجعل المخرج يظن إنها غير مؤهلة للدور. وأنها ليست هي المناسبة، شكلا أو حجما أو أي شيء، ومشهدك سيظهرها وهي تقنعه أنها المناسبة فعلا للدور.

بهذه الطريقة تخلق الصراع على الورقة وتتجنبه في تجربتك في الكتابة.

أصعب ما في الكتابة هو معرفة ماذا تكتب.

- ١٥ -

الفصل ٣. الحل

حيث سننهي القصة:

الفصل٣ هو وحدة تتألف من ٣٠ صفحة من الفعل الدرامي تبدأ من موضع الحبكة٢ وتمتد إلى نهاية السيناريو. يحمل بأكمله بشكل درامي يسمى الحل.

الحل يعني «أن تجد جوابا؛ كي تفسّر أو توضّح؛ أو أن تفّرق إلى عناصر أو إلى أجزاء منفصلة». إنها ليست النهاية لقصتك، إنها الحل للسيناريو.

ما الذي يحدث لشخصيتك الرئيسية؟.. هل تموت أو تحيا؟.. تنجح أم تفشل؟.. تتزوج أو تطلّق؟.. هل يُنسَف نجم الموت الجديد أم لا؟.. هل يسترجع بضاعته أم لا؟.. يستعيد لقب بطل العالم في الوزن الثقيل أم لا؟.. هل تتعرض هي لاختبار اللجنة قبل أن السماح لها بالدخول؟.. ما هو الحل لقصتك؟..

في عودة الجدي هناك قصتان تندفعان بدون حل إلى موضع الحبكة٢: الأولى، هي أن ايليانس الثائر يتوجب عليه أن يحطم النفق المحمي المحيط بنجم الموت الجديد ليتسنى لبيلي دي وليامز تحطيم السلاح. وإنجاز ذلك، يتولى هان سولو والأميرة ليا مهمة تدمير مصدر القوة للنفق.

هذه قصة واحدة. القصة الأخرى هي وضع حل للمجابهة الكلاسيكية بين الخير والشر، في هذه الحالة لوك سكاسووكر ودارث فادر هما أب وابن. هل سيخضع لوك؟.. هل يملك القوة والهمّة للتغلب على دارث فادر؟.. هل يعيش بعد الطقوس الأخيرة من «الاختبار بالنار» ليصبح آخر جدي ليلي؟..

«الحل» يعني «أن تفرق إلى عناصر منفصلة» و«توضّح أو تفسّر». إن هاتين القصتين تأسستا منذ بداية الفصل٢ والآن يجب أن يوضع لهما حل. لوك يقدم على قتل أبيه، لكن ليس قبل أن يندم ويرفع القناع عن وجهه. قُتلَ الإمبراطور، وتغلّب «الجانب الخيّر من القوة».

وضع الحل للقصة في الفصل٢. نهاية الفيلم هي فرحة الاحتفال بالنصر حين يفشي لوك إلى الأميرة ليا حقيقة أنهما أخ وأخت. الإغريق والرومان كانوا ينهون مسرحياتهم بهذه الطريقة.

قد يبدو هذا الحل بالياً للبعض، لكنك إذا نظرت إلى السينما الأمريكية لعدة عقود ماضية – من عناقيد الغضب «حيث يموت الجميع»، إلى هود «حيث البطل هو الوغد في النهاية كما في البداية»، إلى الخلية الفرنسية والقيامة الآن والعودة إلى البيت– سترى أنها عكست التغيير في طريقة تفكير الأمريكان حيال اللامبالاة والمظاهرات والحرب خلال عقود الخمسينات والستينات والسبعينات.

في الثمانينات ظهرت قوة أخرى على الساحة: البقاء على قيد الحياة. إذا عاشت البشرية، والكرة الأرضية، يجب أن نجّمع قوانا ويساعد بعضنا البعض لننقذ الأرض. أما إذا لم نفعل ذلك، ستصبح البشرية ديناصور العهد الحالي. حتى لو كنا مستمرين في تلويث البيئة، حتى إذا أطلقنا سلاحنا النووي وحطمنا أنفسنا، فان الأرض ستعيش. إن الأرض ببساطة سترجع إلى عصر جليدي آخر، أو عصر بركاني، وبعد مئات الألوف من السنين وربما أكثر سيظهر نوع بشري جديد وتعيد دورة الحياة نفسها في الأرض من جديد.

الأرض حية. نحن جنس واحد رغم اختلافات ثقافاتنا وألواننا وتراثنا. لدينا نفس الحاجات والرغبات لكن نختلف بطرق التعبير عنها فقط.

الأمريكان الأصليون «يطلق عليهم رسميا الهنود الأمريكان» يؤمنون أن الأرض كائن حي، وجميع أشكال الحياة هي جزء منها. كل الموجودات ترتبط ببعضها البعض، وحين نقتل أي شيء أو أي أحد سواء كان ذلك بالأسلحة أو التلوث، فسنكون نحن الضحايا.

نستطيع أن نقف عند حد، إذا استطعنا أن نتكيف في العيش كجنس واحد، علينا أن نعيش مع بعضنا البعض، يساعد بعضنا البعض، وكذلك ينقذ أحدنا الآخر. هذه هي طريقة التفكير التي سادت في الثمانينات، وعكستها هوليود. الرفاهية والنهايات السعيدة ظهرت في عودة الجدي، غياب الحقد، ألعاب حربية وإي تي.

الموت والعنف والأسلحة النووية أضحت بعيدة. إذا كنت تظن أن النهايات السعيدة أو الايجابية هي تافهة وبسيطة، القِ نظرة على الحكايات والأساطير والمغامرات والملاحم التي ميزت التراث الأدبي منذ بداية الكتابة. التراجيديا الإغريقية عظّمت الشخصيات والجنس البشري. التراجيديا الكلاسيكية «أغنت» الوضع البشري وهي جديرة بالذكر. في الصراع الأبدي بين الخير والشر، هل نجح الشر يوما؟..

أبدا.

انه هكذا منذ الأزل، الخير يسود على الشر دائما.

انتبه لذلك.

إذا كنت تفكر بوضع نهاية «ايجابية» أو «سلبية» الخيار لك؛ فكّر بطريقة ايجابية و«بإحساس طيب» فكر في

«ضوء الرقص وألعاب حربية». هذا هو السوق قبل عشرين سنة، يمكن أن يتغير ذلك.

كان ذلك في السابق، وهذا ما نحن عليه الآن.

ما هو الحل لقصتك؟.. حين تؤسس الحل، تستطيع أن تقرر النهاية المحددة. كنت دائما تعرف النهاية، تستطيع الآن أن تنفذها. لكن في المقام الأول، هل لازالت النهاية التي اخترتها صالحة؟.. هل لازالت فعالة؟.. هل عليك أن تغير النهاية لأنك قد أجريت تغييرا في الفصل١ والفصل٢؟.. هل فكرت بنهاية أخرى، نهاية جديدة، أكثر درامية، وأكثر بصرية من الأولى.

لا تفكر بها كثيرا، اكتبها فقط، إذا كنت تريد أن تعرف ماهي النهاية «الأفضل» و«الأصلح» فانك سوف لن تعمل بها. اختر نهاية مناسبة، تناسب القصة، وستعرف حين تكتبها هل هي صالحة أم لا. ضع ثقتك بالعمل. انه أكبر منك؛ كما هي «القوة»، ستكون إلى جانبك إذا كنت معها؛ لا تقاومها أو تعترض طريقها وتجبر شيئا على أن يكون صالحا وهو غير صالح.

يتساءل الكثير هل هناك قبضة أو موضع حبكة في الفصل٣. في بعض الأحيان وهذا يعتمد على حاجات القصة. ربما تحتاج إلى مشهد أساسي كي «تربط» الحل مع باقي خط القصة.

أوصل القصة والشخصية إلى حل، هل تتغير الشخصية في مجرى السيناريو؟.. إذا كان جواب ذلك بالإيجاب، وضّح ذلك في الفصل٣. اظهر ذلك بصريا ودراميا لتضع حلا للقصة. في آني هول وضع حل للشخصية، كما وضع حل للقصة في فيلم غياب الحقد.

في آني هول، ألفي سنجر لا يتغير، كان نفس الشخص في النهاية كما هو في البداية. ساخرا يملؤه الشك والشفقة على نفسه، يريد من آني هول أن

تكون على صورة تطابق ما يتصوره هو عن طبيعة العلاقة مع النساء. هل تذكرون مشهد السرطان البحري في المطبخ؟.. آني وألفي يريدان طبخ سرطان بحري وهما يخافان أن يلقياه في الماء المغلي. انه مشهد رائع، جدير بالذكر كما هو مشهد الأخوة ماركس في فيلم ليلة في الأوبرا أو مهمة يسيرة. في الفصل٣، بعد أن تركت آني ألفي وذهبت إلى توني ليسي «بول سايمون»، حاول أن يعيد مشهد السرطان البحري مع امرأة أخرى. بنفس الأعداد والموقف والفعل، مع فارق بالنتيجة؛ الفعل كان مجبر، متكلف وغير مضحك.

شخصية ألفي مانعت التغيير في مجرى السيناريو، كان هذا هو العنصر الأساسي في نجاح الفيلم. في مونولوج الاستهلال، يقول ألفي: «أنا لن أنتمي إلى أي نادٍ يضم في عضويته شخصاً مثلي. هذه النكتة هي الأساس في حياتي كرجل وفي علاقتي بالنساء». انه تنبأ، تحقق في النهاية. إني تغيرت، لكنه لم يتغير.

ينتهي السيناريو بمونولوج: عادت هي إلى نيويورك. كانت تعيش في سوهو مع رجل. وعندما التقيت بها كانت كما هي، تجرجرني لمشاهدة فيلم العصفور والرحمة. الذي اعتبرته كفرحة النصر.. وتذكرت النكتة القديمة، أتعلم، ذلك – ذلك– الشخص الذي ذهب إلى الطبيب النفساني وقال له، دكتور أخي فقد عقله ويتصور نفسه دجاجة، فقال له الدكتور، حسنا لماذا لا تأتي به؟.. فقال الرجل، أرغب بذلك لكني أريد البيض. «طيب، أعتقد أن هذا هو بالضبط ما أشعر به اتجاه العلاقات. أتعلم، كل العلاقات سخيفة ومجنونة ولاعقلانية و.. لكن،أه، أعتقد إننا نستمر بها، لأن أغلبنا يريد البيض».

شخصية ألفي متماسكة؛ في النهاية يظل هو وحيدا، ساخرا مقاوما يعيش وفق ما يراه دائما. عدم رغبته بالتغيير والتطور والتعديل تقوده إلى حالة حزن؛ كتعبير حسي وعالمي عن «الوضع البشري».

غياب الحقد يضع حلا للقصة. في نهاية الفصل٢، يعلم كالاهر أن اليوت روسن من القوة المهاجمة انه هو الشخص الذي فبرك تحقيقا ضده. حين يبدأ الفصل٣، هناك مكونان للقصة بحاجة إلى حل. يجب أن يبرئ ساحته من أي فعل مشين وكذلك يضع حلا لعلاقته مع ميغان.

عندما علم جالاهر من هو المسئول، يتعقب من كان وراء ذلك ثم ينتقم. أول شيء فعله هو انه اشترى جهاز الرد التلقائي للتلفون. ثم اتصل هاتفيا مع كوين، دي أي، ورتب لقاء معه. لا حاجة للقول أن تلفونه كان مراقبا من روسن. على مصطبة في الحديقة حيث كان اللقاء، أخبر كالاهر ال دي. أي، انه سيتحرى عن كل ما يستطيع أن يجده عن مقتل المبتز المعروف ويسلم كل المعلومات التي يحصل عليها في حالة إعلان براءته على الملأ. قال له كوين أنه سيرى ماذا بإمكانه أن يفعل.

أعلن كوين براءة كالاهر. هذا يعني أن شخصا ما سيطاح به لأن التحقيق قد طبع في جريدة. ميغان هي الأخرى نصب لها شرك لتقع فيه. قال المصدر إلى ميغان «أنا لم أفهم ذلك». قالت له ميغان «كوين قد رمى الكرة في ملعبنا نحن الاثنين، أنت قصدت رجلا ماكان يجدر بك أن تتقرب إليه. أنا قرأت ذلك».

كرد فعل من روسن، على تبرئة كالاهر، أراد أن يتهم كالاهر وكوين.

القصة نشرت، كتبت ميغان أن كالاهر قد رشى كوين، لم يعرف أحد بعدها ما الذي يجري، الكل في وضع محرج. انتقام كالاهر قد تم. حتى إن عمه لوثر أدلر «الذي هو من أصحاب السوابق» كان مرتاحا كما صرح هو بذلك.

هذا سيقودنا إلى مشهد المجابهة الأساسي في الفصل٣. طلب تحقيق خاص من قبل ويلز، مساعد الوكيل العام والمسئول في قسم الجريمة المنظمة في وزارة العدل. يخبر الجميع في هذه القضية أنه يريد أن يعرف «بحق المسيح ما الذي

يجري هنا». يريد أن يعرف عن طريق ميغان من هو مصدر القصة التي دعت ال دي. أي للتدخل. اخبر ميغان ومحاميها «أنت تعرفين وأنا أعرف أن لا أحد يقول لكم انشروا هذا ولا تنشروا ذاك. نحن نود أنكم في مؤسساتكم تتصرفون بمسؤولية وحين لا تفعلون ذلك، لن يكون هناك من يحاسبكم. لكننا لا نسمح أن يحوم الناس حول معلومات مسربة يستخدمونها لحاجاتهم الشخصية. انه عمل غير قانوني.. والأسوأ من ذلك إنها غير صحيحة.» ينظر إلى ميغان مباشرة يريد أن يعرف «من أين جاءت بتلك القصة».

أجابته هي: «الشخص الذي أخبرني لم يسرب تحقيق السيد كوين. ولم يقصدوا نشره في الجريدة. أنا فعلت هذا بنفسي. سأقول لك من هو بعد قليل. لكن عندما أخبرك به، عليك أن تفعل شيئاً. وسيتعرض شخص آخر للأذى. «ابتسامة حزينة». انه أمر بسيط فعلا، أليس كذلك؟.. هكذا هو دائما. أستطيع أن ألحق الأذى بأحد ما. «صمت» أو لا.. ألحق الأذى بأحد. لا نظام.. لا قانون.. لا قواعد. فقط أنا. لذا.. لا أستطيع أن أخبرك. إذا كان عليّ أن أدخل السجن، فانه يتحتم عليّ أن أدخل السجن».

إنها حالة إخلاص مثيرة من المسؤولية والتفاني، مختلفة جدا عن مشهد البداية حين كتبت قصتها دون أي تفكير بالعواقب. لكل فعل رد فعل مساوٍ بالقوة معاكس بالاتجاه.

اجبر كوينِ على الاستقالة بصفته دي. أي. وطرد اليوت روسن. في النهاية، مايك كالاهر في يخته يتحضر للانطلاق حين أتت ميغان. ووضعا حلا لعلاقتهما. سألته هي «ماذا نفعل الآن، مايكل؟..»، نظر لها بثبات ثم ابتسم وقال لها «ألا تأتينني بشراب» تتلاشى الصورة تدريجيا. النهاية.

الفصل٣ من فيلم غياب الحقد مثال رائع على المكاشفة الدرامية وكل ما يجب أن يكون علية مشهد المجابهة الأخير؛ إنها دراما جيدة تضع حلا

«تكشف نتيجة» القصة. كل شيء مشدود ببعضه البعض بعزل العنصرين الدراميين اللذين تحتاجهما القصة في الحل.

حين تعد الفصل٣، أول شيء تفعله هو أن تحدد عناصر القصة. تعزلها، وحاول أن تجد مشهدا أساسيا يمكنه أن يحمل كل شيء. ثم اعرض الفصل٣ على أربعة عشر ٣×٥ كرت.

راجع الكروت إلى أن تشعر بالارتياح من تطور القصة. ثم ابدأ بالكتابة. ستجد أنك تعمل بآلية، مطمئناً للكتابة والانضباط ولخط القصة. مازلت لا تعلم هل هي صالحة أم لا، لأنك لا تستطيع أن ترى كل شيء، لكنك تشعر أن الأمور تسير على ما يرام في هذه المرحلة. ستكون صالحة رغم شكوكك وعدم اطمئنانك. استمر في الكتابة فقط. ضع ثقتك بالعمل. اعرضه أمامك، مشهداً بعد مشهد، صفحة بعد صفحة.

كل ما عليك فعله لإكمال الفصل٣ هو أن تضع الوقت أمام لوحة الكتابة،الطابعة أو شاشة الكومبيوتر.

ربما ستفكر بكتابة السيناريو التالي. ستسير الأمور ببساطة وسلاسة حتى آخر بضع صفحات من السيناريو. ربما ستشعر حينها بالغرابة، ستجد نفسك «فارغاً» لا تعرف ماذا تكتب ولا تملك أي رغبة بإكمال السيناريو. ستبحث عن أي عذر تتجنب به الكتابة وستجده.

انه أمر مضحك حقا؛ فبعد أسابيع وشهور من التحضير والبحث والتعهدات والألم والكدح والمشاكل، بعد أسابيع من عدم الثقة والخوف وعدم الشعور بالاطمئنان، بعد أسابيع من العمل، تريد أن ترميه فجأة، ولم يتبق إلا بضع صفحات فقط.

انه شيء غير معقول؛ لا يمكنك أن تأخذه على محمل الجد.

إذن ماذا ستفعل؟..

هذا الشعور هو تجربة يشترك بها جميع الكتّاب. إنها تنشأ دون مستوى الإدراك. هذه الظاهرة قد حدثت لكل كاتب أعرفه بضمنهم أنا. عاطفيا، انك لا ترغب بأن تنهي السيناريو. تريد أن تقف ولا تنهيه. إنها كالعلاقة السيئة؛ لا يهم كم هي سيئة، العلاقة السيئة أفضل بكثير من أن لا تكون هناك أي علاقة.

نفس المبدأ ينطبق على كتابتك للسيناريو. يصعب عليك أن تنهيه. كان جزءا كبيرا من حياتك؛ تفكر به في كل يوم، شخصياتك أصبحوا كأصدقاء لك، انك تتحدث عن القصة أينما وجدت الفرصة مناسبة لذلك. الكتابة أسهرتك الليالي، سببت لك الألم والمتاعب، كثيرا ما أعطتك الرضا. بالطبع لا تريد أن تتركها!

تتركها إلى ماذا؟..

«من الطبيعي أن تفعل ذلك».

لا أريد أن أشوه الصورة، لكن مازال هناك العمل الكثير في السيناريو. حين تنتهي من مسودة الكلمات – على الورق، تكون قد أنهيت ثلث الطريق في عملية كتابة السيناريو. انك لم تنه أي شيء؛ نهاية شيء هي ليست دائما بداية شيء آخر. عليك أن تنهي مسودتين قبل أن تنهي المسودة الأولى للسيناريو.

إنهِ السيناريو فقط؛ ضع له حلا. وحين تكتب «النهاية» ربّت على ظهرك قليلا واحتفل كما تحب أن تحتفل.

ضع السيناريو على المنضدة أمامك وانظر كم من الصفحات قد كتبت. احمله وتحسسه.

انه عملك.

ثم استرح لأسبوع.

الجزء الأصعب من السيناريو قد اكتمل. الآن قد بدأ العمل فعلا.

التمرين

اعزل العنصرين أو الثلاثة عناصر للفصل٣ والتي ستضع حلا للسيناريو. ثم أعد تركيب الفصل٣ على أربعة عشرة ٣×٥ كرت، كما فعلت في الفصل١، وكذلك في النصف الأول والثاني للفصل٢.

حين تشعر بالارتياح مع مادتك، ابدأ بالكتابة. إذا خطرت لك فكرة جديدة عن سيناريو جديد، دوّنها.

إذا ارتابتك الشكوك أو الممانعة أو إصدار الأحكام، «تكيف معها»، اعترف بها، وأكمل الكتابة.

إذا أردت أن تغيّر تفاصيل النهاية، افعل ذلك. إذا جاءت النهاية على غير ما كنت تريد، اكتبها لوحدها وضعها جانبا في مكان ما على الرف. ثم أكتبها مرة ثانية؛ وستكون هذه المرة هي ما تريد. إذا كنت تريد نهاية كوميدية وظهرت لك أنها مأساوية، اكتبها، وأحفظها في الدرج، ثم اكتبها كوميدية. نفس الشيء مع الدراما؛ إذا ظهرت أنها مضحكة، اكتبها، وأحفظها في الدرج وانس الأمر، ثم عد واكتبها بالطريقة التي تريد.

- ١٦ -

إعادة الكتابة

حيث سنأخذ كل ما لدينا لنجعله أفضل:

يوما ما كنت أسوق السيارة مع صديق موسيقي، رأينا لوحة إعلانات تعرض صورة شقراء جميلة من كاليفورنيا تتشمس على الساحل؛ وعلى الرصيف تحت اللوحة كان هناك شاب يقود فتاة صغيرة من يدها. كان مشهدا جميلا. كنا نسير بالسيارة، التفت إلي صديقي ودمدم: «أنا طفل» وكان هذا سطراً من أغنية. وصلت يده إلى الصندوق الذي أمامه في السيارة وأخرج ظرفا قديما، كتب سطراً من الكلمات، وأضاف بعض الكلمات الأخرى، دمدم بعبارات موسيقية، ثم جاءت له الأغنية بأكملها. استغرقت بضع دقائق لكتابة كلام الأغنية. ثم حين عدنا إلى البيت، جلس على البيانو وبدأ بربط الأغنية ككل. بعد حوالي عشر دقائق أسمعني الأغنية. كانت أغنية جميلة حقا رغم أنها غير مكتملة وخام.

بعد عدة أيام دعاني إلى أستوديو التسجيل. سمعت الأغنية بأداء موسيقيين ومعززة باوركسترا ضخم. كدت أنفجر: من تلك الأسطر المشخبطة على ظرف قديم إلى هذا التأثير الموسيقي المكثف! لم أصدق ذلك. شعرت بالغيرة الشديدة؛ لماذا لم أستطع أن أكتب سيناريو أو كتابا بهذه الطريقة! تركت الاستديو وأنا مليء حسداً وشفقة على نفسي. آه..

حين أفكر بالأيام والساعات والشهور، من العمل الشاق والمضجر الذي أقضيه في كتابة السيناريو. أريد أن أكتب سيناريو بهذه الطريقة. لكن لم يكن لي ذلك.

ظلّت معي تلك التجربة ولم أر صديقي لعدة أيام. أدركت فجأة أن تجربة كتابة السيناريو مكونة من عدة مراحل كلها مختلفة. يمكن أن يأتيك الهام في كتابة سيناريو، لكن أن تنفذ السيناريو هو أمر مختلف، ستتعرض إلى تفاصيل، عملية تسير خطوة فخطوة، تمر خلالها بمراحل، تجعل من العمل يبدو بشكل أفضل كي يكتمل كل ما تقدمت فيه أكثر.

إنها الطبيعة. العلم يخبرنا ذلك. المثال العلمي منذ أيام بيكون قد استخدم التجريب؛ العالم يجرّب ويكشف كل الخيارات المتاحة، نظاميا وذهنيا، ليأخذ ما يصلح ويترك ما سواه.

كتابة سيناريو هي عملية، يعتقد بعض الناس من الذين يكتبون أول سيناريو لهم أن كل ما عليهم أن يفعلوه هو أن يكتبوا السيناريو، يطبعوه، ثم يرسلوه.

الكتابة عمل يومي، ثلاث أو خمس ساعات يوميا، خمسة أيام في الأسبوع، كتابة صفحات لمرات عديدة، قطع أجزاء من الصفحات وإدخالها في الصفحات الرئيسية. إعادة كتابة السيناريو شيء ضروري؛ إنها تقوم بالتعديلات والتغييرات التي أدخلتها في كتابة مسودة الكلمات – على – الورق، ثم إنها توضح وتعرّف القصة وتجعل من الشخصية والموقف أكثر حدة.

كتابة المسودة – الأولى للسيناريو يتألف من ثلاث مراحل؛ أولا، مسودة الكلمات – على الورق، التي أنهيتها الآن؛ ثانيا، المرحلة «الميكانيكية»، إنها تقوم بالتعديلات والتغييرات التي أدخلتها في أثناء عملية الكتابة، وثالثا، مرحلة «الصقل».

حين تكمل أولا مسودة الكلمات – على الورق، تكون مستعدا للانتقال إلى المرحلة الثانية، المرحلة «الميكانيكية» ؛ ستصحح ما كتبته في المرحلة الأولى، تجعل السيناريو في الطول الصحيح، تحكم الشد الدرامي، وتزيد من حدة التركيز على الشخصية الرئيسية.

في هذه المرحلة من عملية كتابة السيناريو ستقوم بتغيير أشياء، كثير من الأشياء؛ ستعيد كتابة ٨٠ بالمئة من الفصل١، وحوالي ٦٠ بالمئة من النصف الأول من الفصل٢، إلى حوالي ٢٥ بالمئة من النصف الثاني من الفصل٢، وحوالي ١٠ إلى ١٥ بالمئة من الفصل٣.

ثم تذهب بعدها إلى المرحلة الثالثة من المسودة الأولى، تصقل وتتلمس وتقرأ بصوت عال كل مشهد، تغيّر كلمة هنا، كلمة هناك، مشهداً هنا، مشهداً هناك، بعض الأحيان تعيد كتابة المشهد عشر مرات، أو أربعة عشر مرة لتجعله مناسبا.

حين تنهي مسودة الكلمات – على الورق الأولى، وتأخذ أسبوعاً إلى عشرة أيام إجازة، سيكون الوقت مناسبا حينها للعمل والبدء بالمرحلة الثانية في السيناريو. إعادة كتابة مسودة الكلمات– على الورق والتي هي المسودة «الميكانيكية».

هذه هي طبيعة العمل. لا تتوقع أن يقودك الهام الإبداع، لأنك ستقوم بإجراء كل تلك التغييرات التي حددتها في الفصل الأول والثاني وكذلك خط تطور القصة من البداية إلى النهاية. عليك أن تعد السيناريو بشكل صحيح، تضيف مشاهد جديدة لتجعله مناسبا، وتلغي المشاهد غير الصالحة. ستقوم بكتابة الكثير في هذه المسودة، لذا كن مستعدا لذلك.

أول شيء يتوجب عليك فعله هو أن ترى ما لديك. فمن الجائز أن تكون لا تعرف أو لا تتذكر ماذا فعلت في الفصل١؛ عندما تكون داخل

المخطط فإنك لا ترى المخطط. ليس لديك نظرة عامة أو أفق موضوعي حول ما عملت وما لم تعمل.

الشيء الأول الذي يتوجب عليك أن تفعله هو أن تكون لديك نظرة عامة. أما الطريقة التي تعمل بها ذلك فهي أن تقرأ المسودة الأولى في جلسة واحدة من البداية إلى النهاية. لا تدون أي ملاحظات أو تكتب في الهوامش عن تغييرات تريد أن تعملها.

يمكن أن تمر بك العديد من المشاعر المتأرجحة: كأن تقول «هذا أسوأ ما قرأت في حياتي»، هذا استنتاج متعارف عليه. «انه سيناريو رديء، بائخ». إحدى تلميذاتي اتصلت بي بعد قراءتها لمسودة الكلمات- على الورق، كانت تصرخ في التلفون «كيف سمحت لي أن أكتب ذلك؟..» وأغلقت التلفون. بعدها، علمت أنها رمت السيناريو وقد شعرت باليأس، لازمت فراشها، وبرمجت بطانيتها الالكترونية على درجة ٩، في أعلى درجات الحماية متخذة باعتقادي وضعا جنينيا في الفراش. بقت على هذه الحالة لمدة يومين. كانت مصدومة، شيء طبيعي، أحيانا حين تقرأ ما كتبت فإنك تصاب بالإحباط. إن حدث لك ذلك، فعليك أن تتجاوزه. انتظرت أربعة أيام كي أعاود الاتصال بها ثانية؛ كنت أعلم إنها ستتعامل مع كل تلك التوقعات «الغير حقيقية» التي في ذهنها. تحدثنا أنا وهي بهذا الموضوع وقالت لي إنها لم تعد تشعر بذلك الآن، قلت لها أن تعيد كتابة الفصل١ فقط، وتعمل ما بوسعها لتجعله صالحا. فعلت ذلك «شعرت إنها تعمل بآلية، كما قالت» لكن صدق أو لا تصدق، كان ذلك أفضل ما كتبت. استغرق ذلك أسبوعين لتعيد ثقتها بنفسها وتشعر بشيء اتجاه عملها. طريقة تفكيرك يجب أن تكون بسيطة: أنت تعلم أن السيناريو الذي تكتبه يريد العمل الكثير، أنت لا تحتاج أن يخبرك غيرك بما تعرف. كم يبدو العمل جيدا أو رديئاً أمر غير مهم الآن في هذه المرحلة.

ما يحدث في كثير من الأحيان هو كأنك تركب عربة الموت في مدينة الألعاب؛ ستحب جزءاً منها، وتكره جزءاً.

إعادة الكتابة أمر أساسي لتجعل كتابتك تبدو بشكل أفضل. تقّبل ذلك، لا تجادل فيه، ولا تقاومه. هذه هي طبيعة العمل. لم يقل لك أحد أن كتابة سيناريو هو أمر ممتع.

حين تكمل قراءة مسودة الكلمات - على الورق، فكر بها. دوّن ملاحظات ذهنية، لا أكثر. لاحظ ما يتوجب عليك أن تفعل لتعد تلك التغييرات التي جمعتها خلال الفصل٢، وأي شيء آخر يجعل من السيناريو صالحا. فكر به لبضع ساعات أو ربما أكثر، لا تحتاج إلى قرارات محددة أو واضحة في هذه المرحلة.

ستعمل مع وحدات كل وحدة تتكون من ٣٠ صفحة من الفعل. ستعيد كتابة الفصل١، بعدها النصف الأول من الفصل٢ ثم النصف الثاني من الفصل٢، ثم بعد ذلك الفصل٣.

ستقوم بالعمل الأكثر في الفصل١. ستعيد كتابة حوالي ٨٠ بالمئة من مادته.

الآن اقرأ الفصل١ ودوّن ملاحظات مكثفة، في الحاشية أو على ورقة. كل تغيير في حوار أو في مشهد أو تحويل في الفعل أو الحبكة أو الشخصية، ستحتاج أن تدمج مع النص ككل.

عندما تتعرف على التغييرات التي تريد إجراءها، اعمل كروت جديدة للمشهد في الفصل١. بعض المشاهد ستكون أفضل كما هي بدون تغيير؛ البعض الآخر لن يكون كذلك. اعرض كروت ٣×٥ الفصل١ الجديد. ربما ستحتاج إلى كتابة خمسة أو ستة مشاهد جديدة، غيّر بعض الحوارات في عدة مشاهد، ثم اقطع ورتب واصقل كي تصل إلى الطول الصحيح. هذه العملية يمكن أن تستمر إلى أسبوعين. الفصل١ يأخذ عادة الوقت الأطول في إعادة الكتابة.

إعادة كتابة الفصل ١ ستكون أسهل مما تصورت. أنت قد حصلت على الانضباط في الكتابة، وتعلم قصتك الآن أفضل من السابق، لذا سيكون تنفيذ تلك التغييرات طبيعيا وسهلا. بعض الأحيان يكون من الصعب عليك أن تقرر ماذا ستفعل، بالأخص حين يكون الفصل ١ طويلا جدا. إن حدث ذلك، فيمكن أن تنقل بعض المشاهد من الفصل ١ إلى الفصل ٢.

احرص فقط على إعادة كتابة الفصل ١. اعمل مع وحدات من عشر صفحات، وكافح من أجل الوضوح والبساطة والصور البصرية. اسرد القصة،كل مشهد في وقته، وكل صفحة في وقتها.

ركّز على استهلال القصة بصريا. ستجد انك في الفصل ١ تملك النزعة إلى أن تسرد أغلب القصة في حوارات. ستميل إلى «قول» القصة. كمثال، الشخصية تسوق السيارة وترى محلا لبيع المجوهرات. ستقول البطلة لأمها «أريد خاتماً من الحجر الكريم، لنقف هنا» انك تنهي المشهد وتنتقل إلى المشهد التالي، وهي تري الخاتم في حفلة.

هذه المرة أرنا ذلك؛ ادخل في المحل، اعرض الشخصية تقف عند الطاولة لتدفع ثمن الخاتم، ثم انتقل إلى مشهد الحفلة.

اعرض الشخصية وهي تمشي في حديقة عامة، أو تتمشى في الشارع. فكّر بصريا؛ كن مدركا للانتقالات السينمائية، كيف تنتقل من مشهد إلى آخر؛ راقب طريقة الدخول إلى والخروج من. حين تنهي الفصل ١، عد إليه ونظفه أكثر. اصقل مشهدا أو أعد طباعة بعض الصفحات، اختصر بعض الحوارات لتجعلها أكثر إحكاما ووضوحا. لا تضيع وقتا كثيرا فيها؛ انه من الضروري أن تتجه إلى الأمام دائما في كتابة السيناريو؛ اعمل دائما من البداية إلى النهاية، من البداية إلى النهاية.

انتقل إلى النصف الأول من الفصل٢. اقرأه ودوّن ملاحظاتك عن ما تريد أن تفعله كي تجعل منه صالحا للعمل. ستجد أنك ستغيّر ٦٠ بالمئة من النصف الأول. حدد التغييرات التي تريد أن تدخلها، ثم اعرضها على كروت ٣×٥ كما فعلت في الفصل١.

عليك أن تعرف الشكل الدرامي؛ تأكد من أن القبضة١ نظيفة ومحكمة ونقطة الوسط واضحة ومحددة. إذا كنت تريد أن تفعل ما بوسعك كي تجعل من القصة صالحة، فافعل ذلك.

اسرد قصتك بصريا. حاول أن تقتطع من المشاهد الحوارية بالتركيز على الفاعلية البصرية. دع القبضة١ تحافظ على مسار القصة.

ها لازالت نقطة الوسط تعمل بصورة جيدة؟.. هل هي قصيرة جدا أم طويلة جدا؟.. هل تحتاج إلى إعادة تعريفها بصريا؟..

اكتب نقطة الوسط.

سيستغرق العمل فيها أسبوعاً أو أسبوعين.

انتقل إلى النصف الثاني من الفصل٢. اقرأه بعناية. دوّن ملاحظاتك في ما تريد أن تفعله لإدخال التغييرات. ركّب النصف الثاني في أربعة عشر كرت ٣×٥. عندما تعلم ما تريد أن تفعله، نفذ ببساطة، آخذا بعين الاعتبار الشكل الدرامي والإطار الزمني. ربما لن تحتاج إلى أن تغير أكثر من ٢٥ إلى ٣٠ بالمئة من النصف الثاني من الفصل٢. حافظ على مسار القصة. تابع الشخصية الرئيسية خلال تطور القصة؛ تحرك إلى الأمام إلى القبضة٢ وموضع الحبكة٢.

حين تنتهي من ذلك، لا تقضِ وقتا طويلا في صقل هذا الجزء لأنك ستهدر وقتا كثيرا في الشك والحيرة، وربما ستفقد حافز الإبداع. هذا القسم سيأخذ منك أسبوعاً واحداً تقريبا لتعديله.

في الفصل٣، ستحتاج إلى إعادة كتابة ١٠ إلى ١٥ بالمئة من مسودة الكلمات – على الورق. هذا سيستغرق حوالي أسبوعاً واحداً. ربما ستحتاج إلي تنظيف وتحديد النهاية، تركّز على الحل. طبيعة الكتابة في هذه المرحلة هي واضحة الإنجاز وبسيطة؛ انك تعرف بالضبط ما يتوجب عليك فعله لتنتهي من العمل.

إذا كان لديك سياق كبير للفعل في النهاية- كتدمير نجم الموت الجديد في فيلم عودة الجدي – يمكنك أن ترسم صورا «تخطط القصة» لتصور ماذا سيحدث.

حين كنت أكتب السيناريو الأول لي، قصة مغامرات وحركة، كان عندي مشهد مفصل للنهاية. ستة رجال يزحفون على مخيم العدو تحت جنح الظلام، لصرف أنظار العدو، ثم ينقذون أربعة من أصدقائهم الذين اتخذوا أسرى. فكّر بنهاية عناقيد الغضب أو المحترفون. كان عندي مشكلة في كتابة السياق، لذا رسمت صورة عن الموقع، ثم رسمت سياق الهروب؛ وجدت الطريق إلى داخل السياق والطريق إلى للخروج منه. ثم حين عرفت بوضوح كيف أردت أن يبدو عليه، ألقيت الرسومات جانبا وكتبت السياق.

السيناريو هو قصة تروى بالصور والحوار والوصف. لا يهم أني رسمت موقعا، لو أن الفيلم أنتج، لتغير السيناريو كي يناسب الموقع الحقيقي. لا تقلق فيما لو كان الموقع «المحدد» موجوداً فعلا؛ ببساطة كن واضحا حول ما تريد أن تكتب. ثم اكتبه. ستكون قادرا على أن تنهي المسودة «الميكانيكية» هذه في حوالي أربعة إلى خمسة أسابيع، ويفترض أن تنتهي بعدد من الصفحات من ١١٠ إلى ١٢٠، وليس أطول. خط القصة يجب أن يكون واضحا، مع كل تلك التغييرات الأساسية التي أدمجت بخط عضوي للقصة من البداية إلى النهاية.

أنت مخير في أن تأخذ عطلة لعدة أيام أو أسبوع. افعل ما تريد. أنت مستعد الآن لأن تنتقل إلى المرحلة الثالثة، أو إلى مرحلة صقل مسودة الكلمات – على الورق.

هنا في هذه المرحلة ستكتب السيناريو فعلا. ستقضي كثير من الوقت في الطباعة. عملية إعادة الكتابة تستلزم طباعة أكثر من الكتابة. ستنقل ثلاث أسطر من مشهد في الفصل١ إلى مشهد آخر في النصف الأول من الفصل٢. يمكن أن تكتبها في ورقة أخرى وتضيفها إلى الصفحة. ستقوم بربط مشهد بمشهد آخر، وتلغي الانتقال؛ ستدمج مشاهد؛ هذا يعني انك ربما تأخذ مشهد من الفصل١ وتدمجه مع مشهد من الفصل٢، لتنتهي بمشهد أقصر منهما.

ستحرك وتصقل وتوجز وتلمس النص؛ هذه المرحلة هي الأهم في تجربة كتابة السيناريو. ستلاحظ إيقاع الفعل، سترى مكامن في النص مثل «يصمت» أو «يضرب» تزيد من عنصر التشويق في المشهد. ستعيد صياغة عبارات مثل «ينظر إلى المرأة وهي تتخطاه» إلى «لمحها باستغراب». ستزيد من حدة الصور البصرية بإضافة صفات وحوارات موجزة ومكثفة عن طريق حذف الكلمات من الأحاديث، أحيانا جملة بأكملها، وأحيانا بقطع صغيرة من الحوار.

مرة أخرى، اعمل مع وحدة من الفعل من ٣٠ صفحة؛ أنجز الفصل١، ثم النصف الأول من الفصل٢، ثم النصف الثاني من الفصل٢، ثم الفصل٣. العمل في وحدات كهذه يمنحك السيطرة على القصة ويدفعك إلى الأمام، خطوة بعد خطوة، باتجاه الحل.

البناء الجيد، تذّكر، هو علاقة الكل بالأجزاء؛ انه مثل مكعب الثلج والماء، أو النار وحرارتها. حين تصقل السيناريو الذي تكتبه فانك تخضع عناصر البناء حتى تصبح مكملة للقصة.

اصقل الفصل١. اقرأه، أطبعه ونظفه خلال تقدمك في المشاهد والصفحات. انتقل من جملة هنا، أضف بعض الكلمات هناك، اربط هذه الفقرة مع سطر من حوار، وهكذا.

أوجز، هذب، كثف، اصقل،اقطع، اقطع ثم اقطع أكثر. أغلب الكتّاب المبتدئين لا يحبذون أن يقتطعوا من الكلمات – أو الفقرات – يجب أن تكون قاسياً في هذه المرحلة. إذا كنت محتارا بين أن تبقي أو تقطع هذا الحوار أو الوصف أو الفقرة أو المشهد أو التغيير، الخيار هو أن تقطع.

الغرض من مرحلة الصقل هذه هو أن تعمل أفضل سيناريو ممكن.

كيف ستعلم أن إعادة الكتابة قد تمّت؟.. حين تستطيع أن تلقي الأوراق وتقول «أنا أكملت المسودة الأولى للسيناريو؟..» انه سؤال صعب. انك لا تستطيع التكهن، لكن هناك علامات يجب أن تراها. أولا، افهم أن السيناريو الذي كتبته سوف لن يكون كاملا. دائما هناك بعض المشاهد التي لا تصلح. لا يهم كم مرة كتبتها وأعدت كتابتها، لن تكون صحيحة أبدا. عليك أن تترك تلك المشاهد لحالها. لن يلاحظ أحد إنها لا تصلح أو يكون بمستوى توقعاتك. سيكون من الأفضل أن تتركها إذا كنت تفهم ذلك.

ربما ستجد نفسك انك تقضي الوقت الكثير في تغييرات جانبية. «ستغّير» لكن هناك علامات إلى «وهناك علامات.» هذه يعني انك جاهز للوقوف.

ثم اتركها. إنها ستصمد أو ستسقط لحالها. سوف لن تكون «متكاملة».

«الكمال مثالي؛ انه موجود في الذهن فقط، وليس في الحقيقة.» كما قال رينوار.

التمرين

اقرأ مسودة الكلمات – على الورق؛ لا تكتب أي ملاحظة، اقرأه بجلسة واحدة. ستقوم بالتغييرات في ذهنك وأنت تقرأ؛ التغييرات الأخرى ستقوم بها حين تبدأ بالكتابة الفعلية.

ابدأ مع الفصل١. اقرأه كوحدة من الفعل الدرامي واكتب ملاحظاتك، على الحواشي أو على ورقة جانبية. اربط وابنِ أياً من المشاهد الجديدة مع المشاهد القديمة المكتوبة. الصفحات الأولى قد تبدو متكلفة وغير بارعة؛ انه أمر طبيعي، لا تقلق بشأنها.

اعمل مع وحدات من ٣٠ صفحة، ١٠ صفحات في كل مرة. ستقوم بعمل ١٠ إلى ١٥ صفحة في الأسبوع. سيستغرق الفصل١ أسبوعين كي تكمله.

ثم انتقل إلى النصف الأول من الفصل٢. اقرأه، اكتب ملاحظاتك، ثم ابنِه في كروت ٣×٥.

ابدأ بإعادة الكتابة، كل مشهد بوقته، كل صفحة بوقتها، مرورا بالقبضة١ إلى نقطة الوسط. كن واضحا مع الشكل الدرامي.

اكتب نقطة الوسط، وتأكد من أن تركيز القصة واضح ومحدد؛ ثم انتقل إلى النصف الثاني من الفصل٢. اعمل بنفس الطريقة؛ اقرأ الوحدة، اكتب الملاحظات، ابنِ على كروت ٣×٥، ثم ابدأ بالكتابة.

نفس الشيء مع الفصل٣. اجعله بالطول الصحيح، اعمل كل التغييرات المطلوبة لخط قصة متين.

حين تكمل المرحلة «الميكانيكية» للمسودة الأولى للسيناريو، انتقل إلى مرحلة «الصقل». مرة ثانية، اعمل بوحدات من ٣٠ صفحة من الفعل الدرامي؛ اصقل، نظّف، حرّك، احكم، اقطع وظلل مادتك.

اسمك سيكون على الصفحة الأولى، لذا عليك أن تعمل بأقصى قدراتك.

تذّكر، أن السيناريو هو تجربة قراءة قبل أن يتحول إلى تجربة بصرية.

- ١٧ -

القراءة الجيّدة

حيث سنناقش البحث عن « قراءة جيدة »:

خلال سنتين كنت فيهما مديرا لقسم القصة في نظام السينما المتحركة وسين آرتيست، قرأت أكثر من ٢٠٠٠ سيناريو وحوالي ١٠٠ قصة في خلال بحثي عن مادة جيدة. وجدت فقط ٤٠ سيناريو تستحق التقديم إلى شريكنا المالي. بالرغم من التشاؤم الذي أصبت به، إلا إني كنت استقبل كل سيناريو جديد بأمل أن يكون لهذا السيناريو تأثير عليّ. كنت أتمنى أن يحدث لي ذلك. حين تسأل أي قارئ في هوليود فانه سيقول لك الشيء ذاته.

كنت أبحث عن «قراءة جيدة».

ما هي «القراءة الجيدة»؟.. حتى الآن لم أستطع أن أعرّفها بالضبط؛ أستطيع أن أقولها فقط «تبدو» بطريقة معينة، السيناريو «يقرأ» بطريقة معينة، «يعطي إحساساً» بطريقة معينة. السيناريو الجيد هو صالح من الصفحة الأولى، من الفقرة الأولى، من الكلمة الأولى. «الحي الصيني» كان قراءة جيدة؛ كذاك «حرارة الجسد»، و«غياب الحقد» و«آني هول».

هناك الكثير من المساحات الفارغة في الصفحة، جمل الوصف قصيرة ومعبرة،الحوارات تسير من مشهد إلى آخر باهتمام وتشويق. القارىء يستمر في التصفح.

هذا هو عمل الكاتب: انه يجعل القارئ يستمر في تقليب الصفحات.

عن ماذا يبحث القارئ؟..

عن القصة والشخصية والأسلوب، في الدرجة الأساس. الشيء الأول الذي يجذبني هو الأسلوب، الطريقة التي توضع بها الكلمات على الورق: موجزة، مشدودة، وبصرية. ثم المقدمة. هل تثير انتباهي؟.. هل هي مثيرة؟.. كيفية أعداد السيناريو بلغة الفاعلية البصرية، وبلغة القصة؟.. هل الشخصيات مدروسة بشكل جيد وثلاثية الأبعاد؟.. هل هناك معلومات كافية تقدّم في العشر صفحات الأولى تجعلني راغبا في إكمال القراءة؟..

حين تعثر على «قراءة جيدة»، ستعرف ذلك؛ إنها تتمتع بالإثارة الواضحة والحيوية من أول صفحة. الناس يكرهون أن يقرأوا سيناريو في هوليود، الكل يريد أن يقرأ سيناريو جيد، هذا شيء لن يتغير.

كمثال، رأيت أن من الجيد أن ترفق ورقة التقييم للقارئ من شركة أفلام رائدة. توضح الخلفية التي ينطلق منها القارئ.

أولا، في زاوية الجانب الأيسر من الصفحة، يكتب النوع، كلمة واحدة تصف نوع القصة: مغامرات وحركة، قصة حب، رعاة البقر، كوميدي، كوميدي درامي، ساخر، رومانسي بنهاية سعيدة أو حزينة، خيال علمي، رسوم متحركة. في هذه الحالة النوع هو رومانسي بنهاية حزينة.

ثانيا، مختصر موجز للقصة، أربعة أو خمسة أسطر تصف عن ماذا تدور القصة؛ في هذا المثال الموجز هو: محامية شابة، جميلة وموهوبة تخطط للانضمام إلى شركة محاماة في شيكاغو. مديرها في العمل متزوج وله ثلاثة أطفال، يقع في حبها. تطلب منه برقة أن تصبح شريكة معه، هذا ما سيسقطه

سياسيا. زواجه مهدد، يرحل ليفتتح شركته الخاصة، ويترك الفتاة وحيدة. بعد أسابيع يعود ويتوسل إلى زوجته أن ترجع إليه. الفتاة تستشيط غضبا.

هذه هي القصة؛ موضوع السيناريو. «إذا كنت تريد أن تقرأ موجزات جيدة، اقرأ أي وصف للأفلام في دليل التلفزيون. هذه هي الطريقة التي ستحكي بها عن قصتك حتى قبل أن تكتبها».

ثالثا، بعد هذه الموجزات المختصرة، هناك صفحة ونصف الصفحة لإيجاز تفاصيل القصة، بعمق وتفصيل، «هذه قد حذفتها».

رابعا، تحليل القارئ، مع التأكيد على الشخصية والبناء. في هذا التقييم على وجه الخصوص، يقسّم التحليل كما هو مبين هنا «بعض الأحيان يرفق بجدول يحتوي مربعات لتحديد فيما إذا كانت القصة والحوار والشخصية،ممتازة، جيدة، مقبولة، أو رديئة»:

١- الشخصية

أ- **التصميم:** فتاة قاسية القلب تستغل رجلاً في منتصف العمر متزوجاً وله أطفال، يترك عائلته من أجلها.

ب- **التطور:** جيد تقريبا.

هذا النموذج من شخصية المرأة اللعوب هو الأسوأ بعد حبيبي وبتوليا. الشخصيات لا تبدو واقعية.
ليست مقنعة بالشكل المطلوب.

٢- **الحوار مقبول.** إنها شيكاغو لكن الزمن قصير جدا.
الحوار يجعل من أي فعل، أي خطيئة أمرا بديهيا.
القصة تروى بالحوار.

٣- **البناء**

أ- **التصميم:** مراهقة ذكية تصل مرتبة عالية في السلك القانوني عن طريق ملاعبة مديرها في العمل، وهو رب أسرة، ثم تتركه حين تصل إلى هدفها.

ب- **التطور:** مقبول: لأنه مباشر جدا شبيه بالأوبرا الصابونية. الشخصية الرئيسية ليست عميقة، إنها شخصية غير محبوبة بشكل كبير.

السير: جيد، رغم عدم وجود شك في ما سيحدث لاحقا، هناك القليل من الشد الدرامي، لكنه لا يتخلف أيضا.

ج- **النتيجة:** فقيرة. السيناريو ينتهي فجأة. نُترك نحن في الهواء. الزوج البائس يذهب زحفا للبيت لكننا لا نرى الشخصية الرئيسية بعدها.

هذا هو التحليل وتقسيم البناء والشخصية ثم بعد ذلك هناك اقتراحات القارىء، حيث يضيف القارئ انطباعاته في بعض الجمل: «غير مزكاة، دراما رومانسية عادية على كل المستويات. المرأة التي تأتي من طبقة متوسطة تعمل في اختصاصها هي شخصية متكبرة وغير ودية. إنها كئيبة، لا تحوي على كوميديا سوداء كالتي تظهر في نابوكوف، أو الكثير من هذا النوع. أوبرا صابونية وليست فيلماً».

هذا هو موجز القارئ للسيناريو في هوليود. بهذا الاختصار والاقتضاب، هذا ما يقرأه كل مدراء الاستوديوهات والمكاتب ومنتجين الأفلام.

ماذا سيقول القارئ عن السيناريو الذي كتبته؟.. كتمرين يمكنك أن تكون أليفا مع هذه التقييمات. من هذه الخلفية ينطلق القارئ. برأي القارئ

هناك دائما سيناريو آخر للقراءة؛ عادة ما تعلو الكومة على المنضدة بارتفاع قدمين تقريبا. الكل يكتب سيناريو، وحين يقوم القارئ بقراءة سيناريو، هناك نسبة ٩٩ بالمئة خيبة أمل.

في هذه السنة هناك أكثر من ١٨٠٠ سيناريو سينمائي ومسرحي ستسجّل في نقابة الكتّاب الأمريكيين – الغربية. من كل ذلك العدد سيكون أقل من ٨٠ فيلماً سينتج في هوليود.

بالرغم من ذلك، سيبقى عقد الثمانينات هو عقد كتّاب السيناريو. الناس كتبوا سيناريوهات أكثر من أي زمن مضى. وفي بضع سنوات سيكون عدد الذين يكتبون إلى السينما والتلفزيون في تضاعف مستمر.

نحن نعيش في مجتمع بصري؛ قبل أكثر من ثلاثين سنة كنا لا نزال مجتمعاً أدبياً. ثم تغيّر هذا مع تطور التلفزيون، ويتغير الآن كذلك حيث نحن نتجه إلى مجتمع الكومبيوتر. نحن في غمرة ثورة المعلومات. الأطفال يكبرون على ألعاب الكومبيوتر، يتعلمون كيفية البرمجة في المرحلة الابتدائية.

سوق كتّاب السيناريو يتغير؛ في خلال هذا العقد ستتضاعف الحاجة إلى كتّاب السيناريو، ويكون سوق التلفزيون والسينما أوسع مما هو عليه الآن. لا أحد يتكهن كيف سيكون السوق في المستقبل، لكن هناك شيء واحد أكيد: إن الفرصة ستكون عظيمة لكتّاب السيناريو.

إذا كنت جادا في كتابة سيناريو، انه الوقت المناسب لتشحذ مهاراتك لتكون بارعا في الحرفة.

المستقبل هو الآن.

كثير من الناس يقولون لي بأنهم يريدون أن يكتبوا سيناريو.

يتصلون بي هاتفيا، يكتبون إلي، يرسلون رسائل، وأخيرا ينضمون إلى حلقتي الدراسية، ثم بعد أسبوعين أو ثلاثة ينتهون بدون كتابة كلمة واحدة. كانت تعهداتهم إلى أنفسهم والى كتاباتهم صفرا. الشخصية هي الفعل؛ الشخص بما يفعل لا بما يقول.

إذا كنت تريد القيام بعمل ما، فعليك أن تباشر به.

هذا هو موضوع الكتاب. انه عدّة ودليل. يمكن أن تقرأ هذا الكتاب مئات المرات، لكن إلى أن تضعه جانبا وتعمل التمارين، ستبقى فقط تفكر بكتابة سيناريو، لا بأن تكتب سيناريو.

إنها عملية تأخذ وقتاً وصبراً وجهداً وتعهداً لكتابة سيناريو. هل أنت مستعد على أن تتعاهد مع نفسك؟.. هل أنت مستعد أن ترتكب أخطاء؟.. هل أنت على استعداد أن تعمل أفضل ما عندك؟..

الشيء المهم في كتابة سيناريو هو أن تكتبه. تحدد لنفسك هدفاً، مهمة تنجزها. هذا هو كل ما في الأمر.

حين يكمل الناس الذين يحضرون في حلقتي الدراسية مسودتهم الأولى. الكل يصفق؛ إنها دلالة على الجهد والوقت والألم والمتعة التي بُذلت في الكتابة.

المرشد العملي لكتّاب السيناريو سيقودك في عملية كتابة السيناريو. كل ما تضع أكثر كل ما تأخذ أكثر. هذا قانون طبيعي.

«الفن الحقيقي» كما قال لي جان رينوار «يكمن في التنفيذ». الكتابة هي مسؤولية شخصية؛ لك الخيار في أن تباشر بها أو أن لا تباشر.

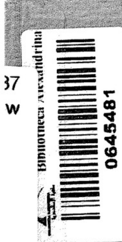
باشر بها.

فهرس

الصفحة

الطبعة الأولى / ٢٠٠٧
عدد الطبع ٢٠٠٠نسخة







سعر النسخة داخل القطر ٩٥ ل.س في الأقطار العربية مايعادل ١٩٠ ل.س